DUMITRU SOLOMON

JOCUL ȘI JOCUL POLITIC

Este artistul, prin excelență, un individ apolitic? Aș spune că, dimpotrivă, artistul este un individ politic prin excelență și apolitic prin excepție. El e, în general, o reprezentare, o exponență, o esență a omului contingent, iar contingența presupune, între alte dimensiuni, și pe cea politică (de la polis = cetate), cu alte cuvinte, o dimensiune **civică**. Artiștii străini de pulsul cetății sunt chiar mai rari decât cei chemați la administrarea cetății, iar aceia care își fac un titlu de glorie din apolitism sunt, de cele mai multe ori, scufundați în politică până-n gât. Există două moduri fundamentale de a fi politic: un mod activ și unul pasiv, cel activ – care poate conduce la activism politic – fiind parcă mai autentic, mai sincer decât cel pasiv, care e, uneori, criptic, alteori duplicitar. În definitiv, omul liber al civilizației moderne, încă din vremea democrației ateniene, este homo politicus, implicat în deciziile și în soarta cetății. Artistul nu poate fi esențialmente altfel.

Asistăm, de la o vreme, la mici partide polemice între grupuri pe care le-aș numi mai curând **diverse** decât **adverse**, fiecare declarându-se apolitic și acuzându-l pe celălalt de atitudine politică, de parcă aceasta ar fi un soi de boală rușinoasă și nocivă pentru societate. Firește că nici unul dintre partenerii angajați în polemică nu este apolitic, așa că ambii sunt la fel de „bolnavi", fiecare crezându-se însă perfect „sănătos". Y spune: „X mă acuză că aș fi politic. Nu-i adevărat! El e politic!" Ca și cum n-ar putea fi la fel de valabile ambele aserțiuni... Înainte de 1989, și unii, și ceilalți urau totalitarismul și cenzura și, chiar dacă n-o făceau între aceleași coordonate și cu aceeași intensitate, simțeau un curent de simpatie reciprocă solidarizându-i subteran. După schimbarea din 1989, opțiunile civice multiplicându-se, ei s-au trezit pe poziții diferite și n-au făcut decât să adâncească, de multe ori artificial, distanța dintre acestea. Delimitarea instituțiilor, diversificarea părerilor și soluțiilor i-au determinat pe unii artiști, ființe subiective și orgolioase ca orice creator, să se alăture uneia sau alteia dintre instituțiile divergente, intrând, astfel, adesea involuntar, într-o „tabără" sau alta. Câtă vreme taberele sunt eminamente politice, lucrurile se explică, se justifică și se înscriu într-o ordine firească. Când, însă, ele își ies din matca politică și caută să elaboreze sentințe axiologice, aprecieri de valoare, criterii estetice, apare confuzia, debusolarea, arbitrarul. De ce Y ar fi mai puțin valoros, mai puțin talentat și mai puțin expresiv decât X? Numai fiindcă e în altă grupare politică sau, pur și simplu, simpatizează cu ea? Astfel apare premisa unui fals și a unei nedreptăți.

Ce este, în fond, **o implicare** și cât de periculoasă poate fi ea? Ies într-o seară de la un spectacol de teatru și văd, la un moment dat, un grup de oameni bine îmbrăcați (și ei fuseseră spectatori!), împingând o mașină rămasă în pană, probabil din cauza bateriei. Printre cei care împingeau mașina îl descopăr uimit pe academicianul Nicolae Cajal, un veritabil savant. Nu era mașina lui, nici a unui prieten, rude sau cunoștințe. Era o mașină „oarecare". Savantul, trecut bine de 75 de ani, simțise nevoia să se **implice**. Cum sfaturile unui specialist în microbiologie n-ar fi urnit automobilul rămas în pană, academicianul a hotărît să facă o treabă mai utilă. Și a **împins**. Intelectualul român (inclusiv artistul creator) poate influența din afară bunul mers al societății, luminile sale fiind, în general, binefăcătoare mai ales pe drumurile neguroase. În anumite împrejurări, totuși, sfaturile, oricât de înțelepte, nu sunt suficiente pentru a urni mecanismul social. Și, atunci, intelectualul se implică, adică **împinge**. Pentru asta nu trebuie condamnat, dacă o face cu bună-credință și într-o direcție fastă. El trebuie admirat, așa cum l-am admirat eu pe academicianul Cajal, pentru curajul de a fi pus umărul, de a se fi implicat.

Cu câtva timp în urmă, fără a privi nici o secundă în altă direcție decât aceea în care privesc acum, îmi exprimam dorința de a-i revedea jucând teatru pe câțiva dintre actorii pe care-i văzusem acționând aproape exclusiv pe scena politică. Bunul meu prieten Ion Caramitru a interpretat dorința mea ca pe un îndemn de a abandona treburile obștești spre a se dedica numai și numai teatrului. „Îmi place foarte mult ceea ce fac acum, mi-a spus el. Mă simt bine." I-am explicat că nu voiam nicidecum ca el să nu se mai simtă bine renunțând la celelalte activități publice, dar că voiam ca și eu să mă simt bine regăsindu-l pe scenă și că între ele nu există incompatibilitate. A înțeles în cele din urmă că nu mă necăjise opțiunea sa, ci **exclusivismul** acestei opțiuni. Cred în continuare că prezența în Parlament sau în alte posturi de veghe asupra societății a unor oameni de teatru (era vorba atunci, parcă, de Mircea Albulescu, Ștefan Radoff, Dionisie Vitcu, Ion Caramitru și, poate, voi fi avut în vedere și pe alții) este un lucru bun atât pentru instituțiile respective cât și pentru arta românească. Sunt convins că acești oameni de teatru apără (apărau) acolo unde sunt (erau) interesele teatrului, ale creației artistice, ale muncii intelectuale. Știu, de asemenea, că, în orice caz, credibilitatea lor politică sporește prin susținere artistică, fiind vorba de talente reale, și mai știu că publicul de teatru este egoist, lacom, că-i vrea pe actori cât mai mult pentru sine și că oamenii pe care actorii trebuie să-i servească în primul rând și să nu-i dezamăgească în nici un caz sunt spectatorii lor.

Este de așteptat ca actorul care joacă, oricât de bine, rolul de senator, deputat, președinte, vicepreședinte sau secretar să încerce din când în când să joace și rolul de actor. Cred că un intelectual are dreptul, uneori chiar datoria, de a intra – cum zice Andrei Pleșu – în „jocul politic", dar nu sacrificându-și irevocabil talentul și profesiunea. La urma urmei, și teatrul face parte din viața cetății. ■

În vizită la revista „Teatrul azi“: GEORGE BANU

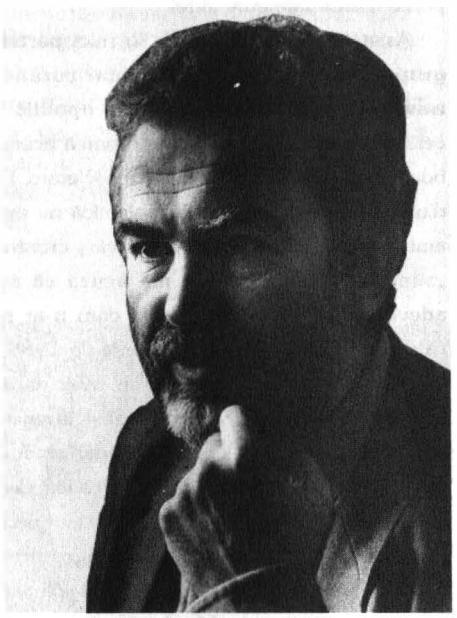
● Regizorul față în față cu textul ● Spiritul polemic și valorile clasice, libertate și structură ● „Dramaturgul“ nu este omul KGB-ului ● Succesul ca simptom al cunoașterii de sine

DUMITRU SOLOMON: George Banu, ai afirmat de câteva ori, în ultimul timp, că teatrul s-a întors către text, după ce păruse a fi fost dominat de gest, de artele vizuale sincretice. Se verifică această tendință în spectacolele pe care le-ai văzut în ultima vreme? În teatrul românesc, ruptura dintre textual și gestual nu a fost, cred, atât de mare: regizorii importanți nu au renunțat la text. În lume, se pare că regizorii își întorc din nou fața către text. Care crezi că este cauza?

GEORGE BANU: Paradoxal este faptul că această reîntoarcere la text se conjugă deja la trecut. Este un fenomen care a început de vreo 15 ani și a cunoscut plenitudinea la sfârșitul anilor '80. În această perioadă, spectacolul fundat pe practica demontării textului și a reconstrucției lui a fost asimilat și criticat ca simptom al poziției voluntariste a regizorului. Poziția voluntaristă a regizorului se legitima prin recursul la o anumită ideologie; putea să fie când marxismul, când psihanaliza, când gândirea anarhică. Regizorul se simțea susținut și justificat prin argumente exterioare scenei și, „înarmat“ cu aceste certitudini, ataca textul, tratat ca obiect pentru scriitura scenică autonomă. Din momentul în care marile ideologii sistematice și marile sisteme interpretative au fost puse în discuție, bazele acestei poziții regizorale s-au clătinat, iar voluntarismul regizorului și-a pierdut motivația principală. Atunci s-a angajat reîntoarcerea la personaj și la relațiile scenice, căci voința regizorului consta acum în a descoperi viața secretă a textului și a-i povesti istoria. Brook a vorbit de „anonimizarea regizorului“; aceasta înseamnă anonim dar nu impersonal, prezent dar discret, în sensul în care regizorul se consideră un meșteșugar care povestește cu claritate istorii. Și, povestind istorii, el nu neglijează nici cel mai mic detaliu, pentru ca să ajungă să reveleze ceea ce personajele „tac“. Regizorul încearcă să pătrundă în straturile cele mai adânci ale textului, fără ca spectacolul să arate însă ca un șantier arheologic. Textul nu mai apare ca o ruină, ci ca o istorie povestită cu ambiguitate, în așa fel încât spectatorul – și actorul, în același timp – să se poată implica. Brecht cerea actorului să joace un personaj știind ce i se va întâmpla, Luc Bondy, antibrechtian, spune că niciodată actorul nu trebuie să știe mai mult despre viața lui decât personajul. Azi, tendința de restituire integrală a textului – declanșată acum 15 ani – se colorează de un anume neoclasicism. De aceea asistăm la reîntoarcerea ciclică a unui teatru mai liber nu atât față de text, cât față de ceea ce aș numi „materialul textual“. În ultimii ani, spectacolele cele mai interesante ale tinerei generații au fost inspirate de texte neteatrale, adevărate eseuri, care au fost adaptate după un roman, o anchetă sociologică, un interviu celebru. Acum se pregătește un spectacol despre procesul lui Brâncuși cu vama americană. Am impresia și convingerea că s-a încheiat ciclul regăsirii textului, că sentimentul importanței totale a textului a fost trăit, iar noua direcție a tinerei generații se concentrează fie asupra punerii în scenă cu libertate a textului, fie asupra „lucrului pe materiale“. Stéfane Braunschweig – unul dintre cei mai interesanți regizori contemporani – pune în scenă Shakespeare, dar spectacolul său cel mai original a fost un eseu despre **Penthesyleea** lui Kleist, tratată ca un material: actrița nu joacă, ea recită textul, acompaniată de muzică, dându-i astfel o dimensiune de oratoriu. Astfel, neoclasicismul textului integral a produs, prin reacție, o reînnoire ce regăsește și aspirațiile anilor '60–'70 și, în același timp, propune soluții noi, contemporane.

MAGDALENA BOIANGIU: Nu crezi că această aplecare spre alte structuri decât cele ale dramei vine și din absența la întâlnire a dramaturgiei? Nu cred că există acum un tip de dramaturgie care să impună un univers de idei și o anumită modalitate scenică, așa cum a fost dramaturgia furioșilor, de pildă.

GEORGE BANU: E adevărat, dar dramaturgia tinerilor furioși a fost foarte importantă în Anglia și aici, dar n-a fost importantă în Franța, Italia sau Germania. În țările regiei n-a fost importantă pentru că e un teatru de text, de actori; teatrul englez e și azi în special un teatru de actori, în timp ce în Italia, sub influența lui Strehler, în Franța, sub cea a lui Vilar și Mnouchkine, s-a dezvoltat un teatru al regiei. În 1995/1996, evenimentul anului a fost spectacolul lui Chéreau cu piesa lui Koltès **În singurătatea câmpurilor de bumbac**. Chéreau montează a treia oară acest text, e o obsesie veche de zece ani. În precedentele montări el încarna personajul, acum a realizat, în sfârșit, spiritul piesei ca dialog filosofic inspirat de secolul XVIII. El definise încă de la început piesa ca pe un dialog filosofic, dar montările nu corespundeau acestei definiții. Adeseori, regizorul are intuiția materialului textual, intuiție care însă nu se concretizează în spectacol. Aș spune deci că textele noi, de valoare, sunt extraordinar de importante, dar ele cer o anumită devoțiune din partea regizorului. Am văzut la Paris **Quai Ouest** de Koltès, și spectacolul era o catastrofă, fiind sufocat de scenografie, și am văzut aceeași piesă pusă în scenă de Felix Alexa la Casandra și mi-am dat seama că este un text genial. Idealul este întâlnirea între un mare regizor și un mare autor, cum a fost cazul lui Bob Wilson cu Heiner Müller. După ce Bob Wilson a pus în scenă **Hamlet-Machine** într-un mod foarte liber, Müller a spus: „Textul meu e ca o stâncă în jurul căreia roiesc apele regiei tale“. Și textul lui Koltès a fost o stâncă în jurul căreia au roit cele trei versiuni ale lui Chéreau, până s-a ajuns la împlinire. Între regizor și autor o comuniune e necesară. De exemplu, Luc Bondy lucrează cu Botho Strauss – un autor cu care se înțelege, căci au în comun același raport semi-ironic față de realitate. Acum un an și jumătate l-am întrebat pe Brook în ce stadiu se află textul pentru ultimul său spectacol, text comandat unui dramaturg englez. Mi-a răspuns că estetica grupului lor acceptă foarte greu un produs exterior și de aceea, până la urmă, a produs el însuși un montaj pornind de la **Hamlet**. Problema întâlnirii regizorului cu autorul este foarte complicată, ea are ceva dintr-o relație erotică și uneori, chiar când pare izbutită, comuniunea se adevărește a fi o iluzie. Colaborarea lui Ariane Mnouchkine cu Hélène Cixous e un miraj. Ea nu a produs mari texte. Nu cred că în acest domeniu se poate stabili o regulă și da vreo explicație definitivă.



Scenă din Pe cheiul de vest **de Bernard-Marie Koltès la Casandra (regia: Felix Alexa)**

DUMITRU SOLOMON: Ai vorbit la un moment dat despre anonimizarea regiei şi apoi despre Strehler ca reprezentant al primatului regiei. La noi, spectacolul său cu **Insula sclavilor** a fost perceput ca o montare în care demonstraţia regizorală este absentă.

GEORGE BANU: Strehler a reprezentat întotdeauna un caz aparte: el nu a fost niciodată complet radical în punerea în discuţie a textului, el a creat asemeni unui artist mozartian care caută constant graţia, lejeritatea. Un accident de parcurs poate fi considerat, în anii '60, **Le jeu des puissants**, care era un montaj al cronicilor istorice ale lui Shakespeare. El nu a părăsit niciodată teatrul, spaţiul scenic tradiţional; chiar dacă a pus în scenă piese foarte angajate sub raport politic – a fost regizorul cel mai brechtian de după Brecht –, Strehler a rămas tot timpul fidel ideii Renaşterii italiene, conform căreia omul şi nu ideologia este măsura tuturor lucrurilor. Ca regizor, lucrul său s-a distins printr-o perfecţiune a discreţiei. În discuţia de la Bucureşti, el mărturisea: „Îmi place din când în când să provoc un apus de soare". Strehler a fost un regizor invizibil, în sensul nobil al cuvântului. În Italia el a încarnat regia şi, cu o frază care îi convine şi lui, şi unui alt regizor de geniu, Grüber, am putea spune că ei sunt asemeni Dumnezeului lui Flaubert, „absent, dar peste tot prezent". Spectacolul Marivaux prezentat aici mi se pare făcut din resturile esteticii strehleriene: un mic apus de soare pe-aicea, o **Furtună** pe dincolo, un spectacol „antologic". Aş cita un spectacol la persoana întâi, care mie mi-a plăcut şi ştiu că şi aici a avut succes – **Gaudeamus** al lui Dodin. Dar nici acesta nu era spectacolul unei persoane, ci al unui grup, al unei echipe. Un spectacol cu dimensiune corală, cum este şi **Fraţi şi surori**. Un artist interesant, care vorbeşte mult la persoana întâi, este regizorul american Peter Sellars. În **Neguţătorul din Veneţia** punctul lui de vedere este foarte prezent, nu arbitrar, dar foarte prezent. Un spectacol al lui Sellars poate să placă sau nu, dar oricine poate observa cum regizorul lucrează textul în totalitatea lui. În acelaşi timp, există raporturi extrem de violente între prezenţa istorică a textului şi relaţiile lui cu actualitatea, fără ca să se apeleze la deconstrucţie şi destructurare. În **Neguţătorul din Veneţia** povestea era perfect reprezentată, doar că în locul evreului era un negru, iar fata, Portia, era o indoneziană. Textul, ca un obiect poros, era îmbibat de prezent, fără ca acesta să-l distrugă.

Sentimentul general mi se pare că poate fi definit prin regăsirea unui anumit spirit polemic, radical, agresiv, propriu anilor '60, dar cu alte mijloace. Valorile clasice sunt reatacate.

MAGDALENA BOIANGIU: Radicalitatea lasă întotdeauna un spaţiu mai larg pentru impostură decât tradiţionalismul.

DUMITRU SOLOMON: Există un fenomen vizibil în teatrul românesc, o tendinţă a tinerilor regizori de a pulveriza textul, povestea lui. Această destructurare nu se produce în numele unei ideologii, ci al unor modele cunoscute „după ureche". Pulverizarea textului e împinsă mult dincolo de limitele la care se ajunsese în perioada de autocraţie regizorală, a marilor experienţe teatrale.

GEORGE BANU: Anul trecut am editat o carte despre Grotowski, liderul acestei mişcări de destructurare. Am lucrat cu el două săptămâni, câte douăsprezece ore pe zi, şi atunci am înţeles că ideea centrală a esteticii lui Grotowski era o eliberare totală; dar, în acelaşi timp, şi o structurare perfectă a elementelor. Termenul principal utilizat e acela de „montaj", pe planul conţinutului sau pe plan plastic. Poate că tinerilor le lipseşte un personaj care a făcut mult rău, dar şi mult bine în teatru: „dramaturgul" (secretarul literar, **n.r.**), cel care pune întrebări regizorului despre logica relaţiilor, care controlează coerenţa raporturilor între personaje. Câteodată, intervenţia unui dramaturg poate fi esenţială: Bondy a lucrat cu Botho Strauss la **Borkman** de Ibsen. La un moment dat, Strauss l-a întrebat: „Ce face Borkman când e închis în pod?" Deci, dramaturgul poate sta în sală, fără să fie, aşa cum a zis Vitez, reprezentantul KGB-ului sau al poliţiei secrete, ci doar mandatarul logicii, cel care observă, ca în cazul lui Botho Strauss, că o parte din text nu e tratată. Iar Bondy i-a transmis această întrebare lui Michel Piccoli, care a propus singur o soluţie de joc.

Radu Penciulescu şi Ivan Helmer au fost doi mari profesori de teatru pentru că aduceau întotdeauna, în intervenţia lor pedagogică, nu atât punctul de vedere al artistului, cât pe acela al dramaturgului. Tinerii regizori lucrează prea singuri. Cred că o adevărată pedagogie a privirii ar trebui dezvoltată prin burse şi contacte. **Trilogia** lui Andrei Şerban s-a născut din contactul cu Brook: el a văzut spectacolele lui Boook şi apoi a creat singur.

MAGDALENA BOIANGIU: Teatrul românesc a devenit un spaţiu în care fiecare nou-venit ia aventura pe cont propriu, eventual împreună cu câţiva oameni devotaţi, ceea ce expune uneori spectatorul la un efort de urmărire a felului cum se bate pasul pe loc.

GEORGE BANU: Teatrul e metafora eternului început: surse nu există şi putem opta între ignoranţă şi exces de informaţie sterilă. Prima e teribilă, cealaltă e apăsătoare. Eu aş pleda pentru îmbogăţirea informaţiei „culturale": să fii la curent cu ce se întâmplă în artele plastice, în video, pentru ca poziţia ta artistică să se definească împotrivă sau în acord, dar să fie o poziţie înscrisă în sistemul general al artelor.

Memoria teatrului e mitologică, ea e o sumă de amintiri colorate subiectiv. Generaţia cu care eu m-am format în România are ca punct cardinal **Regele Lear** al lui Brook. Acum am revăzut fotografiile spectacolului şi, cu toate că ele mi s-au părut extrem de datate – costumele erau influenţate de Berliner Ensemble –, memoria mea reţine energia vitală atât de greu de comunicat. Sensul proverbului african „Când moare un bătrân, dispare o bibliotecă" convine cel mai bine oamenilor de teatru. Cu moartea noastră dispare o bibliotecă, alta se constituie.

DUMITRU SOLOMON: Ai vorbit despre excesul de informaţie. Eu cred că niciodată informaţia nu poate fi în exces.

GEORGE BANU: Mă refeream la informaţia teatrală de un anume tip, la informaţia cu vocaţie arheologică. Ea e un fel de „science fiction" retroactiv.

DUMITRU SOLOMON: Colecţionarea ideilor moarte este productivă?

GEORGE BANU: Astăzi, raportul cu textul poate fi fecund. De exemplu, pentru mine a fost o revelaţie felul cum Măniuţiu a tratat **Caligula**. Regizorul a respectat punctul de plecare al autorului, deplasându-l spre o zonă la care Camus nu ajunsese. Graţie regizorului, piesa îşi dezvăluie arhitectura şi dimensiunea shakespeariană, pentru mine insesizabilă până la acest spectacol. Caligula este echivalentul lui Richard al II-lea. Regizorul a realizat această apropiere fără să afecteze nici povestea, nici structura piesei, nici stilistica lui Camus. E un exemplu fecund de lucru asupra textului.

DUMITRU SOLOMON: E un moment în care fidelitatea lui Măniuţiu faţă de o anume problematică şi consecvenţa sa stilistică se armonizează într-un succes. E ciudat să observi cum, uneori, aceleaşi calităţi lucrează în gol.

GEORGE BANU: Eu am avut o revelaţie analitică uitându-mă la ultimul spectacol al lui Brook, care e totuşi foarte problematic. Şi mi-am dat seama că, timp de 20 de ani, Brook a fost atât de consecvent încât estetica lui a funcţionat extraordinar de bine pe texte neteatrale, în timp ce spectacolele mai nereuşite au fost cele cu piese de teatru. El realizează extraordinar de bine **Les IKS** pornind de la un roman antropologic, **Conferinţa păsărilor** inspirată dintr-o epopee iraniană, „Mahabharata", **Omul care** ... extras din „Omul care şi-a luat soţia drept pălărie" de O. Sachs. În schimb, în clipa în care vrea să facă **Măsură pentru măsură** sau **Ubu-Roi**, estetica lui funcţionează mai puţin elocvent.

DUMITRU SOLOMON: Crearea unor texte pe măsura regizorului este un avantaj pentru exprimarea personalităţii lui? Constat că şi la noi regizorii inventează texte.

GEORGE BANU: Brook şi-a inventat un stil de lucru, de improvizaţie, cu actori care vorbesc prost limba ţării, dar a căror prezenţă personală e mai puternică decât aceea a rolului. Grupul acesta funcţionează foarte bine, dar nu în corsetul unui text dramatic. Şi, după atâtea excursuri teoretice, suntem obligaţi să admitem că în teatru succesul este o formulă personală, pe care orice mare artist o afirmă descoperindu-se pe sine însuşi. Această adecvare rămâne piatra de temelie. ■

Imagine din John Gabriel Borkman **de Ibsen în regia lui Luc Bondy (Odéon-Théâtre de l'Europe)**

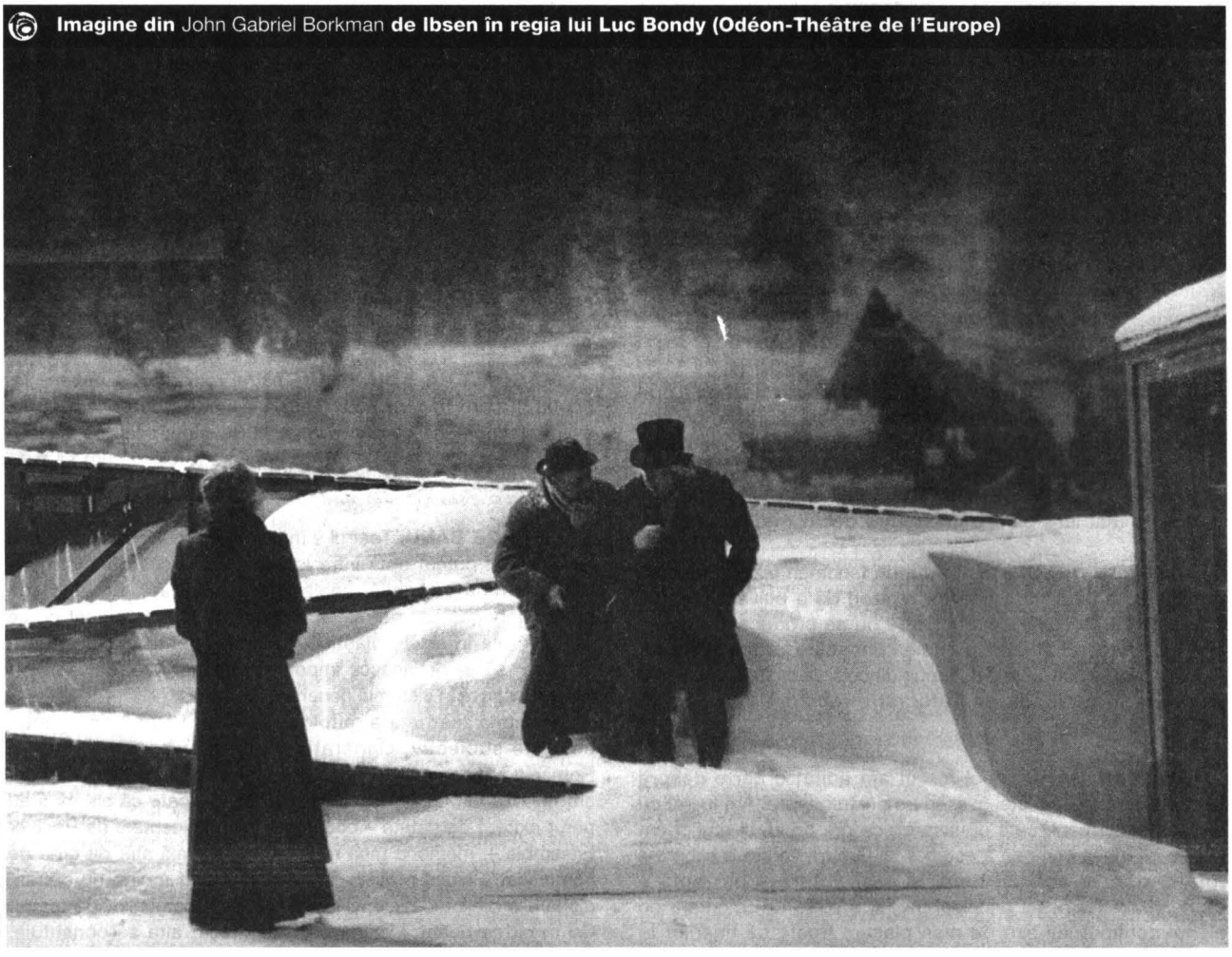


foto: Ruth Walz

Însemnări contradictorii

Se pare că, uneori, e mai comod să fii contemporan cu Shakespeare decât să fii contemporan cu tine însuți.

* * *

Din melagomanie regizorală, își fac din când în când apariția, însoțite de surle și fanfare, spectacole interminabile, supraîncifrate și supradimensionate, ce pun la grea încercare răbdarea unui public îngăduitor, care, supus la cazne, începe, după un timp, să se cam foiască în fotolii.

De aceea, ar fi poate cazul să amintim ambițioșilor realizatori un vechi proverb din Québec: „Niciodată capul nu poate suporta mai mult decât îndură fundul!".

* * *

Un creator narcisist, îndrăgostit de propriile-i obsesii, este de cele mai multe ori stingherit, în intimitatea viziunilor sale, de prezența indiscretă a spectatorilor.

* * *

În ultimul timp, maladia unui egotism exacerbat – atât în viață cât și în teatru – face de cele mai multe ori imposibilă orice tentativă de comunicare.

* * *

Profesiunea de regizor presupune o anume autoritate; dar niciodată autoritatea nu ține loc de argument.

* * *

Nu cu mult timp în urmă, conceptul de „teatru sărac" a fost însușit, ca formulă artistică, de „regizorii revoluționari" ai unor țări bogate; astăzi, în fostele țări socialiste, înfruntând sărăcia tranziției, noii „regizori revoluționari" confundă ades superproducția cu libertatea de expresie.

* * *

„Un actor are o grămadă de defecte greu de suportat, dar el trebuie să aibă și o calitate esențială: generozitatea."* De aceea mă gândesc uneori că, alături de exercițiile de improvizație propuse studenților la Academia de Teatru, nu ar strica să se introducă, experimental, și „exerciții de admirație".

* * *

Fără a ignora performanțele de ieri și de azi ale teatrului românesc, e cazul să recunoaștem că mai întotdeauna, spre deosebire de literatură, în arta scenică am fost niște „moderni întârziați".

Remarca lui Haig Acterian, și anume că: „noi am descoperit naturalismul (abia) după ce murise",** ar cam trebui să ne dea de gândit!

* * *

Dornici să conducă, dacă nu o țară, măcar o instituție cât de mică, actori, regizori, funcționari culturali, revoluționari răsăriți prin balcoane ori revoluționari de profesie, disidenți sau lingăi, poeți, prozatori, esteticieni, în sfârșit, o lume a celor flămânzi de putere s-a perindat și se perindă fără întrerupere pe la direcția unor teatre din țară și din Capitală. De altfel, pentru a fi satisfăcuți cât mai mulți pretendenți, posturile de conducere din teatre s-au înmulțit. Așa au apărut directorii onorifici, directorii generali, directorii artistici ș.a.m.d.

În ultimii 6 ani, numai în București s-au schimbat, în 6 teatre, 16 directori generali!

Neliniștitor este faptul că, în această vânzoleală, s-au prăbușit, unul după altul, directori proveniți din rândul unor regizori remarcabili precum Andrei Șerban, Vlad Mugur, Lucian Giurchescu, Alexa Visarion, Alexandru Dabija, Silviu Purcărete.

Nu cumva înlocuirea acestor „indivizi periculoși" face parte dintr-o nouă „politică de cadre"?

* * *

Acceptând ideea că în viață, ca și în artă, totul poate fi contestat, trebuie s-o acceptăm și pe aceea a contestării contestației; nimeni nu are dreptul să creadă că părerea unui contestatar devine obligatoriu incontestabilă.

VALERIU MOISESCU

* Jacques Fabbri, „Etre saltimbanque", Ed. Robert Laffont, 1978.
** Haig Acterian, „Pretexte pentru o dramaturgie românească", Ed. Vremea, 1936.

ANCHETA TEATRUL AZI

Directorul și trupa

– în acest număr: Teatrul „Bulandra" –

VIRGIL OGĂȘANU: „Unii au început să se plângă de prea multă muncă"

– Teatrul „Bulandra" a fost întotdeauna extrem de viu; el se bucură de o aură creată de predecesori. Dumneavoastră păstrați acest echilibru, dându-i mai multă vigoare. Aveți spectacole-eveniment, ați adus regizori importanți, ați primenit trupa, angajând tineri extrem de talentați. Cum reușiți să faceți asta în condiții financiare precare și când rutina pare să fi cuprins mai toate teatrele din țară?

– Există o tradiție ca Teatrul „Bulandra" să fie mereu întinerit, să aducem valori, să căutăm și să ne gândim la soluții care să prindă viață în perspectiva activității noastre. Acest lucru l-am învățat din poveștile colegilor noștri mai vârstnici. Doamna Bulandra, de pildă, proceda astfel. Auzea că un actor foarte bun se afla la Petroșani sau la Piatra Neamț... Se ducea, vedea spectacolul și nu se întorcea neînsoțită de acel artist. E și normal să fie așa. Teatrul seamănă puțin cu fotbalul: trebuie să cauți valorile, să le convingi să-ți fie aproape. Instituția noastră a oferit dintotdeauna posibilități numeroase, aici făcându-se artă, așa cum dorea doamna Bulandra. Aici se găsesc cei mai buni regizori, cei mai buni scenografi, cei mai buni actori, cei mai buni tehnicieni. Asta nu înseamnă că celelalte teatre nu au valori.

Deci, totul ține de o muncă asiduă, de foarte multe nopți albe, de stresul înfruntat cu dorința extraordinară de a te perfecționa continuu. Consider că unul dintre motivele pentru care actorii nu pregetă să se angajeze la noi este faptul că aici găsesc de lucru. Au ce face! În momentul în care un artist e lăsat în culise, el intră în panică, simte că nu mai are multe de spus, se consideră inutil și începe să devină rău, începe să vocifereze, să i se pară că este nedreptățit, să facă memorii, reclamații la „forurile superioare". O dată ce știe, însă, că are un statut special și că este folositor, devine un om serios, care se gândește la ceea ce face: muncește cu dragoste și cu tragere de inimă. Pot spune că noi nu mai avem probleme de acest fel. Au existat. Acum, toată lumea lucrează. Poate că unii au început să se plângă de prea multă muncă. Recunosc că asta a și fost dorința mea!... Și sigur că cei mai buni regizori vin să monteze aici, pentru că în Teatrul „Bulandra" găsesc materialul de care au nevoie, „pasta" aceasta minunată numită actori.

– Ați impus o anumită disciplină? Pe ce se bazează, de fapt, această revigorare a teatrului?

– Sigur că pe o disciplină creatoare ce trebuie bine înțeleasă, și nu pe una dictatorială. (Deși puțină dictatură nu strică. În teatru e nevoie și de așa ceva, dar trebuie să treacă aproape neobservată.) Sau poate că e, mai curând, rigoare profesională. Este nevoie de un program stabilit foarte clar, foarte precis și care trebuie respectat de toată lumea. Avem dorința de a scoate un număr mare de premiere, din care cât mai multe să fie cu piese românești. Încercăm; nu întotdeauna, însă, am găsit cele mai bune texte. Le căutăm în continuare. Anul viitor, când teatrul va împlini 50 de ani de existență, am vrea să avem o stagiune, la sala „Izvor", numai cu piese românești.

Mai avem încă o preocupare. Urmărim atent lucrul la scenă și oprim acele producții care nu se dovedesc demne de a vedea luminile rampei.

– Aveți acest curaj?

– Da. Am și făcut asta în câteva rânduri. Așa este și normal, pentru că există întotdeauna un risc în ceea ce facem. Sigur că pornim de la intențiile cele mai bune și de la dorința ca toate spectacolele să aibă succes, dar mai sunt și rateuri. Fac parte din profesia noastră. Noi, cel puțin, încercăm să păzim spectatorul de posibile eșecuri... Fie că reluăm repetițiile la un moment dat, într-o altă viziune, fie că le păstrăm un pic, până devenim mai deștepți și mai talentați. Iată că nu am putut finaliza **Faust**, pentru că nu s-a găsit cea mai bună versiune regizorală și atunci am preferat să-l lăsăm deoparte. Deocamdată se află „în parcare", ca să spun așa. Pentru **Hitler al XVII-lea** – care era cât pe ce să aibă aceeași soartă – am reușit să găsim o soluție salvatoare și-l reluăm, în colaborare cu TVR. Reîncepem repetițiile la **Est–Vest** de Virgil Tănase, care au fost oprite din cauza turneului în America. Regândim **Căsătoria** lui Gogol.

Toate aceste griji țin tocmai de acea disciplină a muncii despre care vorbeam.

CORNELIA ALECU: „Actorii nu se pot plânge că nu joacă"

– Ce înseamnă a fi director artistic al unui teatru?

– Să fii director artistic la orice teatru e o mare răspundere; îți revin multe lucruri esențiale de făcut: proiectul de repertoriu (care, de obicei, se face pe stagiune), dar și programul estetic al teatrului (care e cu bătaie mai lungă). Mai ales când e vorba despre Teatrul „Bulandra", trebuie urmărite mai multe obiective culturale: 1. marii clasici; 2. piesa românească; 3. piesa universală contemporană. În calitatea sa, dobândită mai demult, de deschizător de drumuri, Teatrul fost Municipal trebuie să propună dramaturgi necunoscuți la noi – ceea ce am și făcut cu Sam Shepard. În afara premierelor, trebuie create și evenimente teatrale și, ca într-o iubire în care nu e de ajuns doar să iubești, ci e nevoie să și știi să-ți exprimi dragostea, la fel și în teatru trebuie să știi să-ți faci publicitate. Am încercat să preluăm câte ceva din experiența străinilor cu care am venit în contact, dar mai avem încă de învățat.

Un director artistic trebuie să fie promotorul turneelor, să deschidă uși, să găsească soluții pentru deplasări interesante. E nevoie de multe idei, de inițiativă, de dinamism. Mai este necesară și o echipă – mai ales la secretariatul literar – prin intermediul căreia să se creeze și să se păstreze relația cu celelalte teatre din țară, dar și din Europa.

Teatrul „Bulandra" este viu pentru că și proiectul e ambițios. Numai în 1995 am avut nouă premiere. Așa cum spunea domnul Ciulei la întâlnirile pe care le-am avut cu dumnealui, important este să se lucreze continuu, spectatorii să știe că îi așteaptă o producție nouă. Cu riscul ca unele repetiții să nu ajungă la stadiul de premieră – la noi, în România, se întâmplă mereu câte ceva.

În altă ordine de idei, actorii nu se pot plânge că nu joacă. Domnul Virgil Ogășanu a fost extrem de atent față de ei. Ar fi și păcat să ai mari artiști și să nu-i distribui.

Arta nu se face fără sacrificii. Dar nu văd de ce s-ar crede că trebuie să se sacrifice numai actorii. Toți muncim de dimineața până seara, uneori, dar, atunci când avem reprezentații cu săli pline, mulțumirea tuturor e mare; deși salariile sunt mici. Eu m-am apropiat de acest lăcaș de cultură cu un mare respect. Am considerat drept o datorie să-l slujesc, în spiritul său, păstrând viu locul acesta minunat pe care publicul îl privește cu admirație, având siguranța unor montări de calitate artistică deosebită. Datoria mea e de a păstra această imagine. După spectacolul cu **Trei surori** de Cehov în regia lui Alexandru Darie, domnul Ciulei a spus un lucru care m-a emoționat și, într-un fel, m-a onorat: „Sunt fericit că duhul «Bulandrei» nu s-a pierdut". De altfel, în toate cotloanele, chiar și în cele mai umbroase, praful e spulberat de acest spirit.

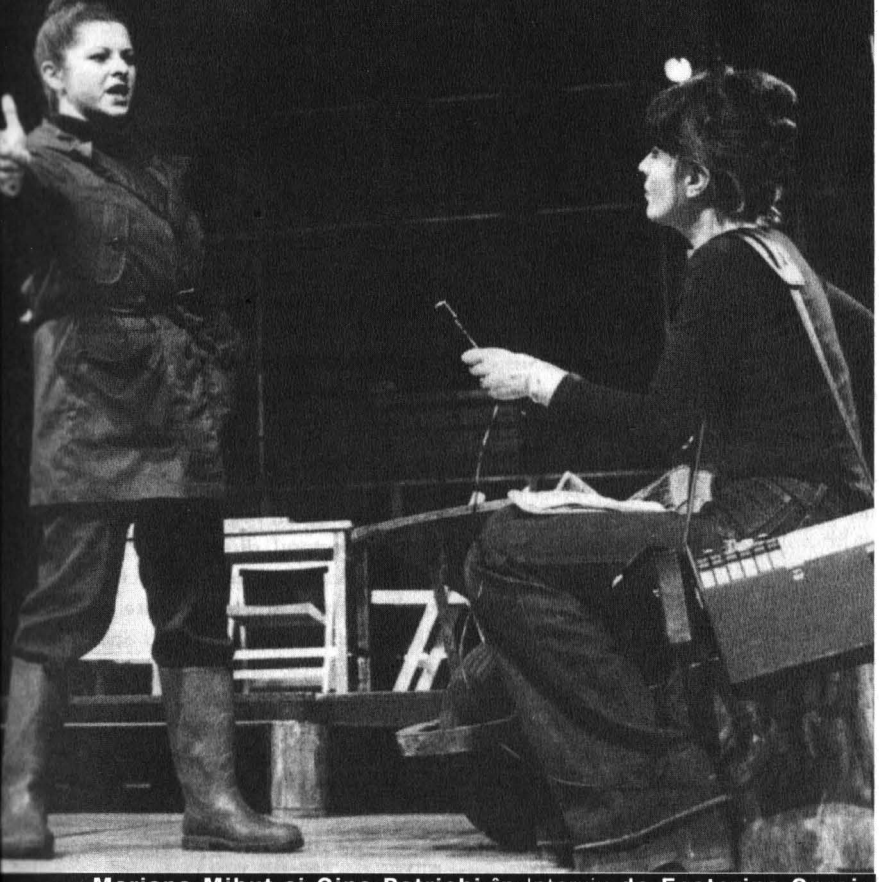
Nu avem spectacole „de serviciu". Nimic nu se face la întâmplare. Dar nu e important să fii director, e important să iubești teatrul și actorii, să faci în așa fel încât să poți provoca întâlniri fericite între creatori. Aceasta e cheia: să reușești să faci să se nască acea combinație ideală. Important e și spiritul, spiritul de echipă. În acest teatru, actorii au senzația că sunt utili și că-și ating menirea jucând, nu așteptând fără rost. De la tehnician, plasatoare și până la cei mai mari artiști, toți au moștenit exigența față de ei înșiși, în primul rând, și, apoi, față de ceea ce construiesc împreună. Din efortul colectiv se naște un spectacol frumos și o bună imagine a teatrului.

Mai sunt foarte multe de făcut. Spre exemplu, Teatrul „Bulandra" nu e destul de cunoscut, pe cât ar merita, în străinătate. În ultima vreme, am invitat o mulțime de oameni de teatru, directori de festivaluri, să vină să ne vadă, iar ecourile sunt pozitive.

MARIANA MIHUȚ: „Există mai multe nuclee, încă neunite..."

– Ce ne puteți spune despre situația actuală a Teatrului „Bulandra", așa cum se vede ea din interior?

– Eu am în minte exemplul unui moment extraordinar al teatrului nostru: direcția domnului Ciulei. Ce s-a-ntâmplat atunci nu cred că poate fi egalat. Nu pot să nu fac o comparație. Au fost vremurile de aur ale „Bulandrei"; lucrau



Mariana Mihuț și Gina Patrichi în Interviu **de Ecaterina Oproiu (regia: Cătălina Buzoianu)**

foarte bine. Dar ea trebuie să fie mai mobilă. E necesară mișcarea. Nu înțeleg de ce n-aș putea repeta și sub bagheta regizorală a lui Darie; aș fi încântată și nu cred că aș incomoda pe nimeni. Se pare, însă, că persistă o neomogenizare din acest punct de vedere. Există mai multe nuclee, încă neunite între ele. Trupa nu mai e, parcă, atât de sudată ca altădată. Nu cred să fie vorba despre diferența de vârstă, căci nici atunci nu eram cu toții din aceeași promoție; aveam doar aceeași concepție despre teatru. Și nu văd de ce lucrurile s-ar schimba, pentru că, de fapt, simt la fel cu acești tineri. M-aș simți îngrozitor de tristă și chiar trădată să nu fiu admisă în mijlocul lor. Poate că e doar o disfuncție trecătoare. Poate că Ogășanu tocmai asta mai are de învățat: să devină un animator, un spirit unificator al energiilor creatoare.

În ceea ce-l privește strict ca om, eu tot mai sper că nu e o cauză pierdută, un oportunist. Bănuiesc că nu s-a înscris în P.D.S.R. doar ca să-și păstreze postul, ci pentru că, într-adevăr, are ceva de spus la direcția acestui teatru.

aici Pintilie, Ciulei, Esrig. Din păcate, acele spectacole uriașe, deja celebre (**Revizorul, Furtuna, D'ale carnavalului, Leonce și Lena, Azilul de noapte**) nu s-au păstrat. Printr-o întâmplare fericită, ne-a rămas o înregistrare de la **Scrisoarea pierdută**. Sigur că și acum sunt mari montări. În unele joc, pe altele le văd cu plăcere (spre pildă, sunt o mare admiratoare a creațiilor lui Purcărete). Totuși, după cum am spus, având acel etalon, fără să vreau, sunt mai severă. Poate că, într-adevăr, e și nostalgia tinereții la mijloc, dar nu cred să fiu exagerat de subiectivă. Pe atunci, relația director-angajat mi se părea firească: de colaborare, de prietenie. Întotdeauna Liviu Ciulei, în marea lui modestie, ne lăsa impresia că nouă ne vin ideile formidabile care, de fapt, erau ale lui.

– Considerați, deci, modestia o calitate importantă a unui mare director?

– Da! Atunci când el este și un animator. Acesta nu se vede, nu se simte decât prin reprezentațiile oferite publicului. În momentul de față, nu știu cum să definesc relația mea cu directorul actual. Virgil Ogășanu mi-a fost coleg, am jucat împreună sute de spectacole, ne-am înțeles perfect pe scenă. Nu știu exact ce se întâmplă, însă, cu el în postura de conducător. Cred că, deocamdată, ne căutăm reciproc, ne tatonăm să vedem cât de mult avem nevoie unul de celălalt. Sigur că acum suntem la altă vârstă, în alte împrejurări... S-au schimbat puțin lucrurile. Totuși, cred că pentru teatru e bine, fiindcă în ultima vreme au ieșit la rampă producții extraordinare. A făcut un lucru minunat cu această infuzie de tineri (actori, regizori), încercând să aducă în trupa noastră tot ce e mai valoros. Mi-aș dori foarte tare să lucrez și eu cu cei nou-veniți. Dar, pentru moment, sunt în așteptare, jucând tot în creațiile Cătălinei Buzoianu, ca și până acum. Sigur că orice regizor își face o echipă, și asta e

OANA PELLEA: „Se găsește aici un nucleu foarte important"

– Sunteți răsfățata acestei stagiuni, a celei care a trecut. Ați ajuns la maturitatea mijloacelor de expresie dramatică prin unele sacrificii de ordin spiritual sau moral?

– Nu cred că este vorba de sacrificii. „Meseria" asta, ea în sine, poate să fie un sacrificiu sau o ofrandă. Nu am făcut niciodată o contabilitate a sacrificiilor sau a succeselor. Pot spune că am mari bucurii, care se văd și în ochii oamenilor după spectacol. Sunt permanent atentă să nu dezamăgesc. Sunt atentă să fac mereu „mai altceva" decât înainte. E totuși o muncă de zece ani și consider că fiecăruia îi vine rândul la o mică glorie. Probabil că mi-a venit și mie rândul acum; o să vină altora mâine. E o profesie care cere multă umilință. Poți avea mari bucurii și mari satisfacții în clipa în care absolut tot ceea ce faci pe scenă închini unui Om și acesta se numește Isus. Este, însă, și o trudă cu mari „amăreli", pentru că, în mod normal, ar trebui să fim toți împreună; „e loc pentru toată lumea" – spunea Amza. În realitate, nu-i deloc așa. E minunată clipa în care întâlnești un grup de oameni care să simtă la fel ca tine, așa cum mie mi s-a întâmplat cu o anumită parte din trupa mare a Teatrului „Bulandra". Se găsește aici un nucleu foarte important, cred eu, care, inițial, a avut șansa să lucreze cu domnul Liviu Ciulei. Nu e deloc puțin lucru, și consider că în asta constă forța noastră: existăm împreună, deja ne

cunoaștem și ne înțelegem; ne iertăm greșelile și, alături, avem curajul de a merge mai departe. Piedicile nu sunt puține, dimpotrivă! Însă, cum cred în bunul Dumnezeu, sunt optimistă și socotesc că, până la urmă, valoarea și adevărul vor învinge. Și pentru că, mai presus de toate, în teatru e necesar caracterul – încerc să urmez acest drum.

– Simțiți că aveți un raport de colaborare cu direcția actuală a teatrului?

– Absolut de colaborare! Să ne gândim numai că domnul Ogășanu a reușit să-i aducă și pe Mihai Măniuțiu, și pe Gábor Tompa – care de mult nu au mai lucrat la „Bulandra"; a adus aici oameni de valoare. Sunt convinsă că e foarte greu, fiindcă teatrul e un organism viu și este aproape imposibil să împaci tot timpul și capra, și varza. Totuși văd că se descurcă foarte bine. Să-i dea Dumnezeu încă multă forță să ducă proiectele începute până la capăt!

IRINA PETRESCU: „Obligația de a respecta niște legi de conviețuire"

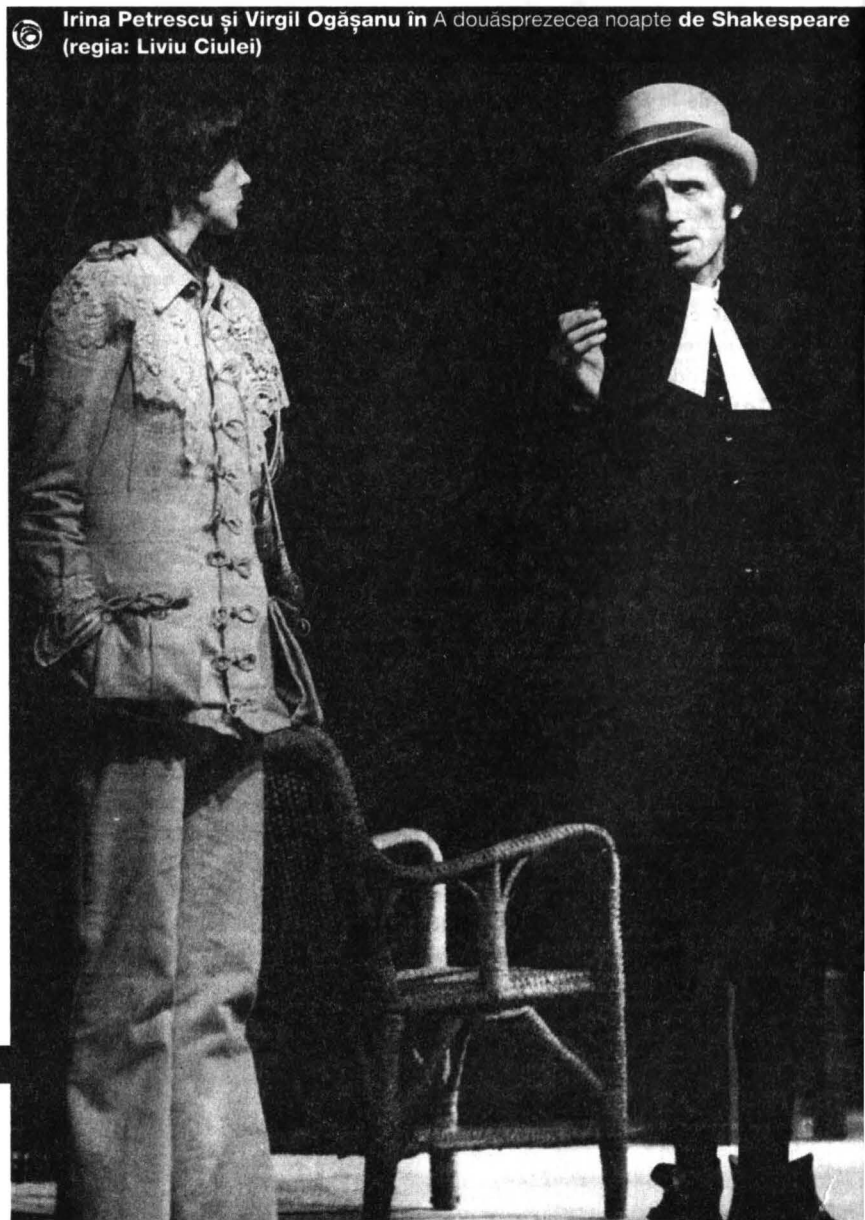
– Este evident că „Bulandra" se hrănește încă din aura pe care i-au creat-o doamna Bulandra și Liviu Ciulei. În același timp, însă, teatrul încearcă permanent să-și caute propriul făgaș și de multe ori reușește...

– Nu de multe ori, ci de fiecare dată. Este ceva pornit de la bun început, de la constituire. Și știu asta din poveștile colegilor mei mai în vârstă. Doamna Bulandra se străduia să vadă toate spectacolele din țară, căuta și angaja în permanență actori noi și tineri. Își îmbogățea echipa. Liviu Ciulei, de asemenea, a făcut o masivă infuzie de tineret; Ion Besoiu, la rândul său... Fiecare director al Teatrului „Bulandra" a căutat să primenească trupa. Iar trecerea nu a fost niciodată bruscă. A fost blândă, a fost lină, armonioasă, muzicală aproape. Generațiile s-au iubit și s-au respectat. Chiar astăzi, noi, cei câțiva „bătrâni" care mai aparținem teatrului lui Liviu Ciulei, suntem fără excepție iubiți de tineri, iar la rându-ne îi respectăm și îi privim cu admirație. Este un fapt care nu s-a născut acum, aparține acestui loc binecuvântat dintotdeauna. Suntem mai mult o familie decât o instituție. Sigur că ceea ce ține teatrul nostru în atenția publicului, de aproape 50 de ani de existență, sunt, în primul rând, producțiile artistice, titlurile și calitatea spectacolelor. Au fost, desigur, și neîmpliniri, dar acelea au trecut repede și au rămas în umbra marilor succese. Din numeroasa familie a teatrului, să ni-i amintim pe Siegfried, Olteanu, Moni Ghelerter. A urmat epoca Ciulei, Penciulescu, Pintilie, Esrig, Moisescu, Sanda Manu. Ea a deschis calea mai tinerilor Tocilescu, Cătălina Buzoianu, Purcărete și, acum, Darie, Tompa, Măniuțiu. O adevărată bucurie!

– În ce măsură considerați că direcția actuală menține acest echilibru deja existent?

– Am citit în suplimentul „Rampa" un articol de fond semnat de Dumitru Solomon, care analiza hâtru ce ar fi oare mai important în teatru la un moment dat. „Actorul, actorul, actorul!" strigă un actor. „Regizorul, regizorul, regizorul!" strigă un critic. „Directorul, directorul, directorul!" nu strigă nimeni, dar, așa cum spunea Solomon, **anumiți** actori, sub îndrumarea unui **anumit** regizor, într-un **anume** teatru, condus de un **anumit director** au putut crea epoci de glorie într-o **anumită** perioadă.

Teatrul acesta al nostru a fost, în general, norocos. Poate cu o scurtă perioadă mai tulbure, după scandalul cu **Revizorul** lui Pintilie, când Liviu Ciulei a fost îndepărtat de la direcție. Au urmat atunci ani incerți, mai grei, sub diferite triumvirate și provizorate, însă, de-a lungul vremii, Teatrul Municipal a avut șansa unor directori-personalități de excepție. Doamna Bulandra, Beate Fredanov și Jules Cazaban, Liviu Ciulei și Maxim Crișan, Ion Besoiu, Ion Caramitru, Silvio Purcărete – iată, sunt câteva nume care, pe o durată mai lungă sau mai scurtă, au dăruit ceva din viața



Irina Petrescu și Virgil Ogășanu în A douăsprezecea noapte **de Shakespeare (regia: Liviu Ciulei)**

și din sângele lor întru zidirea și consolidarea „fenomenului Bulandra". Virgil Ogășanu nu numai că nu contrazice acest lanț, dar îl continuă benefic. Astăzi, pe scena teatrului nostru se joacă spectacole de succes ieșite la intervaluri foarte scurte; s-a realizat acea ritmicitate mult visată de noi. În teatru e curat, e lumină, e cald (sic!). Se vorbește în șoaptă și, când se salută, oamenii se privesc cu bucurie în ochi. Asta ține, desigur, și de o anume disciplină, uneori chiar foarte aspră, pe care Virgil Ogășanu a instaurat-o și o practică fără menajamente.

foto: Ștefan Daday

Victor Rebengiuc în Copilul îngropat de Sam Shepard (regia: Cătălina Buzoianu)

– Ați putea să-mi spuneți cum resimțiți legătura cu direcția? Ca pe un raport de colaborare sau de subordonare?

– De colaborare, firește, dar numai sub semnul subordonării față de un ideal comun. Înseamnă, în fond, ceea ce învățam noi pe vremuri la marxism, că libertatea este „necesitatea înțeleasă". Suntem foarte liberi, colaborăm, însă trebuie să înțelegem obligația de a respecta niște legi de conviețuire. Cum plantele trăiesc în natură după legile lor, nici noi n-ar trebui să le nesocotim sau să le eludăm pe ale noastre... ca să nu ne părăsim regnul. Virgil Ogășanu veghează la asta cu o elegantă intransigență.

VICTOR REBENGIUC: „A venit momentul să-mi schimb locul..."

– Ce v-a determinat plecarea din Teatrul „Bulandra" – de fapt, din casa dumneavoastră – după atâția ani?

– Da, e adevărat, sunt aproape 40 de ani în care „am funcționat" aici. A venit însă momentul să-mi dau seama că cel mai bine ar fi să schimb locul, dovedindu-se că nu mai este nevoie de mine. Există incompatibilități între modul meu de a privi teatrul și modul celor care se află acum la conducerea acestei instituții. M-am dus la Teatrul Mic, care nu-mi este defel străin; reprezintă un lăcaș la întruparea căruia am contribuit și eu. Fondatorul teatrului, Radu Penciulescu, l-a deschis – pare-mi-se în 1965 – cu un spectacol ce se numea **Doi pe un balansoar** de William Gibson și în care jucam alături de Leopoldina Bălănuță. Am continuat să evoluez pe acea scenă în multe alte spectacole, păstrându-mi destulă vreme o jumătate de normă. Sunt roluri pe care le consider foarte importante în cariera mea.

– Să înțeleg că această revigorare a Teatrului „Bulandra" s-a făcut cu unele sacrificii de ordin sufletesc sau, poate, moral? Ați simțit asta înainte de plecare?

– Nu vreau să mă plâng de nimic. Am soarta pe care o merit și pe care mi-o fac singur. Ce înseamnă „o revigorare a teatrului"? **Revigorarea** sa a fost permanentă. Teatrul acesta nu era obosit, nu era mort, nu era la pământ. N-a venit acum o persoană anume să-l pună pe picioare. Se poate să fi existat situația în care să apară cineva, să se constituie într-un grup bine organizat și să dea la o parte tot ce a fost înainte. Oricum, eu nu am a mă plânge!

– În această ultimă perioadă, cea de dinaintea plecării, ați avut cumva sentimentul că între direcție și actori nu a fost un raport de colaborare, ci mai mult unul de subordonare?

– Impresia mea e că direcția actuală este ilegal instituită. Ea s-a autoimpus, or pentru mine asta spune tot. Nu mă interesează o persoană care vine și spune: „Fiți atenți, că eu de mâine sau chiar de azi sunt directorul vostru!" Cine l-a dorit? Cine l-a chemat? Ce fel de teste a dat? Cu cine s-a luptat? Fiind pe vremea aceea director în Direcția Teatrelor, și-a iscălit singur numirea. O asemenea procedură este inacceptabilă din punctul meu de vedere.

– Totuși, ați revenit pe această scenă...

– Da, pentru că eu nu am părăsit teatrul, am părăsit direcția! **Copilul îngropat** de Sam Shepard era un proiect mai vechi, care trebuia făcut inițial pe scena Teatrului de Comedie. Și acolo aș fi jucat tot ca invitat. Au fost, însă, niște evenimente care au frânt această posibilitate, și așa s-a făcut că spectacolul a prins viață aici, unde iată-mă în situația de colaborator! Nu puteam să refuz un asemenea rol, pentru că-l așteptam de multă vreme și pentru că el poate să mă facă fericit de câte ori îl interpretez. De fapt, aceasta rămâne singura satisfacție a „truditorilor" pe scenă.

În legătură cu tot ceea ce se întâmplă acum în lumea teatrului, eu cred că este mai mult decât utilă o reluare a unei acțiuni pe care am început-o acum vreo doi ani împreună cu George Constantin, Mircea Diaconu, Horațiu Mălăele, Alexandru Dabija, Corina Șuteu (pe atunci, director la Theatrum Mundi). Am încercat să dovedim celor de la minister necesitatea unei reforme. Sunt actori care joacă pe diferite scene și din această cauză programarea spectacolelor este foarte, foarte dificilă. Se impune o reglementare, nu birocratică, nu autoritară; trebuie creat climatul propice care să asigure artistului posibilitatea de a circula de la teatru la teatru. Adică să aibă contracte pe proiecte, contracte limitate în timp, lăsându-i-se libertatea de opțiune. Nu avem nevoie de actori legați de glie; ei pot ființa oriunde dacă au talent, nu-i așa? Câtă vreme lucrurile rămân neschimbate, ba chiar se încearcă o întoarcere îndărăt, se ajunge la o pierdere inutilă de energii, la o risipă și la o rană adâncă în trupul teatrului. Ar trebui să existe colective alcătuite în funcție de repertoriu, nu structuri stabile în care unii actori să nu facă nimic ani de zile. Se

repetă mult. Toată ziua se repetă, piese peste piese; se scot premiere pe bandă rulantă... dar nu se joacă. Nu e posibil ca acest spectacol (**Copilul îngropat**, n.n.) să fie programat o dată pe săptămână. El fiind foarte crud, trebuie rodat şi asta se poate face numai reluându-l de trei, patru ori. Altfel, noi ne aflăm mereu în panică, fiind bântuiţi de nesiguranţă în privinţa stăpânirii textului, a mişcării. Ne lăudăm cu multe premiere, dar cine le vede? Se suspendă în favoarea repetiţiilor. E adevărat că partea cea mai frumoasă din munca unui actor este creaţia, laboratorul, dar şi spectatorii au dreptul la bucuria de a vedea rezultatele trudei noastre.

Marcel Iureş şi Oana Pellea în Trei surori **de Cehov (regia: Alexandru Darie)**

MIRELA GOREA: „Orice tensiune poate fi dezamorsată"

– Credeţi că nivelul ridicat al teatrului se datorează şi direcţiei?

– În această stagiune, teatrul nostru merge cum n-a mai mers de mult. Sunt câteva spectacole de o valoare deosebită şi mi se pare un merit extraordinar al actualei direcţii. Sper să nu fie doar o întâmplare (deşi, parcă, nu se pot petrece atâtea lucruri bune într-un timp aşa de scurt, fără un plan). E vorba despre atâţia regizori de mare calibru – nu e necesar să-i mai enumăr. Ei au reuşit chiar să monteze, nu au fost doar aduşi pe o hârtie cu numele (sau renumele) şi cu propuneri care să nu prindă viaţă. Realizările lor s-au dovedit impresionante, de stiluri diferite; s-a probat că aceste personalităţi pot coexista şi că orice tensiune – care, desigur, se iveşte în procesul de creaţie – poate fi dezamorsată. Cred că şi aici direcţia are un punct câştigat. Ca actriţă pentru care teatrul este un mod de a fi, de a trăi, de a simţi, sunt bucuroasă de ceea ce se petrece. Atâta vreme cât se lucrează mult şi premierele (de înalt nivel profesional) curg, există o mare şansă de a-ţi veni rândul mai repede, oricât ai aştepta – pentru că ţi se întâmplă să mai ai şi pauze. Din această cauză sunt optimistă.

Alături de Virgil Ogăşanu, în calitatea sa de conducător al trupei, mă simt într-o siguranţă pe care n-aş putea-o concretiza în cuvinte. Ne cunoaştem de mult, am jucat împreună, ne-am respectat întotdeauna. Este o persoană la care mă pot duce să-i spun ce cred şi ce am pe suflet în cazul când ar apărea o situaţie specială care s-o ceară. N-o fac, dar ştiu că aş găsi înţelegere şi asta îmi dă un sentiment reconfortant.

OANA TURBATU: „Am lucrat împreună fără a ţine strict cont de raportul şef-subaltern"

– Ce înseamnă pentru un secretar literar directorul teatrului şi relaţia cu acesta?

– În general, un director de teatru trebuie să fie un „om de proiect" – capabil, adică, să-l gândească şi să-l şi ducă până la capăt. Iniţierea, dezvoltarea şi concretizarea unui

proiect presupun crearea unei echipe care să funcţioneze perfect la toate nivelurile. Fără asta nu se poate. Evident, însă, că ea se configurează în timp, aşa cum, tot cu vremea, un teatru îşi defineşte identitatea în peisajul cultural. Cred că noi, la „Bulandra", am fost norocoşi: avem o echipă, ne înţelegem, fără o delimitare strictă şi, la un moment dat, periculoasă a ierarhiilor. În ceea ce priveşte obligaţiile, fiecare ştie ce are de făcut şi pentru ce trebuie să răspundă. De doi ani de când lucrez aici nu a existat o definire presantă şi tensionată a funcţiilor; am lucrat împreună, fără a ţine strict cont de raportul şef-subaltern. Din punctul meu de vedere, relaţia cu un director care ar rămâne doar şef şi care ar conduce pur şi simplu este total neinteresantă. Cred că noi am reuşit să colaborăm destins, în pofida unor tensiuni inerente, cauzate de specificul imprevizibil al activităţii noastre. Cel mai bun lucru este că am reuşit să închegăm un nucleu care şi-a dovedit eficienţa în timpul Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa. Fiecare şi-a avut partea sa de muncă, de decizie, de responsabilitate; fiecare a venit cu idei şi a putut să le impună atunci când au fost necesare.

MARCEL IUREŞ: „Actorii sar fără paraşută şi se menţin graţie iluziei..."

– Aţi părăsit „Bulandra", aţi părăsit Odeonul, dar nu v-aţi îndepărtat de Teatru. Există o incompatibilitate cu instituţia teatrală? De ce?

– Cu instituţia teatrală, aşa cum este ea gândită astăzi în termeni financiari şi politici, există într-adevăr o incompatibilitate. Vorbesc aici de spiritul atipic al oricărui actor autentic sau, dacă vreţi, de spiritul mic al actorului lefegiu, al actorului care se întinde confortabil în orice sertar. Şi orice sertar presupune o fracturare a verticalei. Un artist trebuie să se plimbe liber, nu din sertar în sertar, având o grămadă de chei asupra sa. Cred că este vorba de un disconfort, ca să-l numesc doar aşa, dar simt că este necesar să se facă ceva. În primul rând, trebuie slujit atipismul, nonconformismul. Sigur că aceşti termeni se întâlnesc, de la greci încoace, să zicem la 20–30 de ani într-un secol. E o lecţie pe care trebuie s-o învăţăm bine. E o lecţie care nu mai are – asemeni unei ecuaţii – necunoscute decât în măsura în care noi suntem cei leneşi. „Stăm" pe leafă, „stăm" pe mituri, „stăm" pe amintiri, „stăm" pe legende. Eu nu cred că un artist are voie să se sprijine pe legende, nici măcar pe propria-i legendă, darmite pe legenda teatrului românesc în general! Spuneam că trebuie slujită la maximum această „plimbare", ori, dacă vreţi, „fugă" de jos în sus şi de sus în jos a creatorului de teatru. Actorul trebuie lăsat să aibă **culoare**, fie ea neagră, gri sau verde... Şi mai cred că lucrurile nu pot dura aşa, că nu au cum să dureze. Din păcate, există un fel de cutie de rezonanţă în care ascultăm ecouri confortabile „de pe vremea când, de pe vremea când..." Aveam un duşman nevăzut, aveam false probleme, chiar dacă vedeam realitatea de zi cu zi. Eu socotesc că trebuie spartă această cutie cu false sunete, cu o sonoritate de peşteră. Trebuie să ieşim la aer.

Din păcate, am observat ce s-a făcut din punct de vedere politic. A fost un dezastru! Financiar, este un dezastru general! Politic, s-a dat o tuşă acestui fiasco financiar. Am mai spus asta (şi nu e numai cazul domnului Dabija, la Odeon): au înlocuit, în mare parte, tot ce era valoare cu nonvaloarea. Au înlocuit oameni vii, cu o dimensiune frumoasă, cu oameni deja morţi artistic. Au luat nume din necrologuri şi le-au pus să gireze, să păzească nişte bani puţini, nişte bani fictivi. Poate că este foarte dură metafora, dar eu am fost şocat la aceea vreme. Nu-mi puteam imagina că, după toate cele întâmplate în România... că false, că bune, că au avut dreptul, că n-au avut dreptul... n-am crezut că, **după ce au murit oameni**, mai îndrăzneşte cineva să presare praf peste intelectuali. Din cauza asta am părăsit **instituţia**. Sigur că se pot realiza lucruri pe bucăţi. Presupun că nu vă spun ceva nou. Dar eu, acum doi ani şi jumătate, când a trebuit să plec din teatru, motivându-mi renunţarea cum m-am priceput, mă simţeam teribil de lovit.

Am fost crescut la ţară; am fost învăţat că oamenii au onoare, că trebuie să-mi păstrez cuvântul, să nu mint şi să nu-l atac, fără motiv, pe cel din faţa mea. O pierdere bruscă de bărbăţie, de onoare, de cinste, de cuvânt mă blochează şi mă obligă să mă retrag din acel loc.

– Cele mai multe dintre spectacolele în care aţi jucat după acest timp au avut loc pe scena Teatrului „Bulandra". A fost o întâmplare, pentru că v-au dorit în distribuţie regizori care au lucrat aici, sau încă mai purtaţi afecţiune acestui loc, credeţi că e ceva mai viu decât altele?

– În general, mă aflu în Teatrul „Bulandra", dacă vreţi, din întâmplare. E o întâmplare fericită, evident.

– Publicul aproape că nici nu ştie c-aţi plecat...

– Pentru că n-am stat mult la Odeon. Şi asta este o altă cutiuţă cu minuni în care oamenilor le place să privească: se creează lumi false, atmosfere de lucru, de „creaţie", colective de lucru. Eu nu cred în asta. Cred într-un grup de oameni de o anume valoare, care pot face ceva la un moment dat. Dar o istorie a unui colectiv nu-mi spune nimic.

– Dar teatrul presupune un travaliu colectiv. Chiar dumneavoastră faceţi parte dintr-un nucleu în plină efervescenţă. Jucaţi de destulă vreme sub bagheta lui Mihai Măniuţiu, formaţi un cuplu artistic din ce în ce mai sudat cu Oana Pellea...

– Poate, „nucleu", dar nu-l mai numiţi „colectiv"! Nu vreau să se creadă că e o critică faţă de ideea de **colectiv**, faţă de existenţa unor colective... dar este atât de viciat înţelesul acestui cuvânt, şi nu în vorbire, ci în fapt! El are nişte rădăcini strâmbe şi care nu hrănesc pe nimeni. Aceste „colective" care, având reflexe sclerotice, nenaturale, distructive, au făcut să întârziem, sau, în orice caz, au pus o piedică zdravănă unui fel de avânt, unui fel de săritură – chiar fără paraşută. Pentru că actorii sar fără paraşută şi se menţin graţie iluziei. Paraşuta lor este iluzia.

MĂDĂLINA TULINESCU
MARINELA ŢEPUŞ

Între drumuri

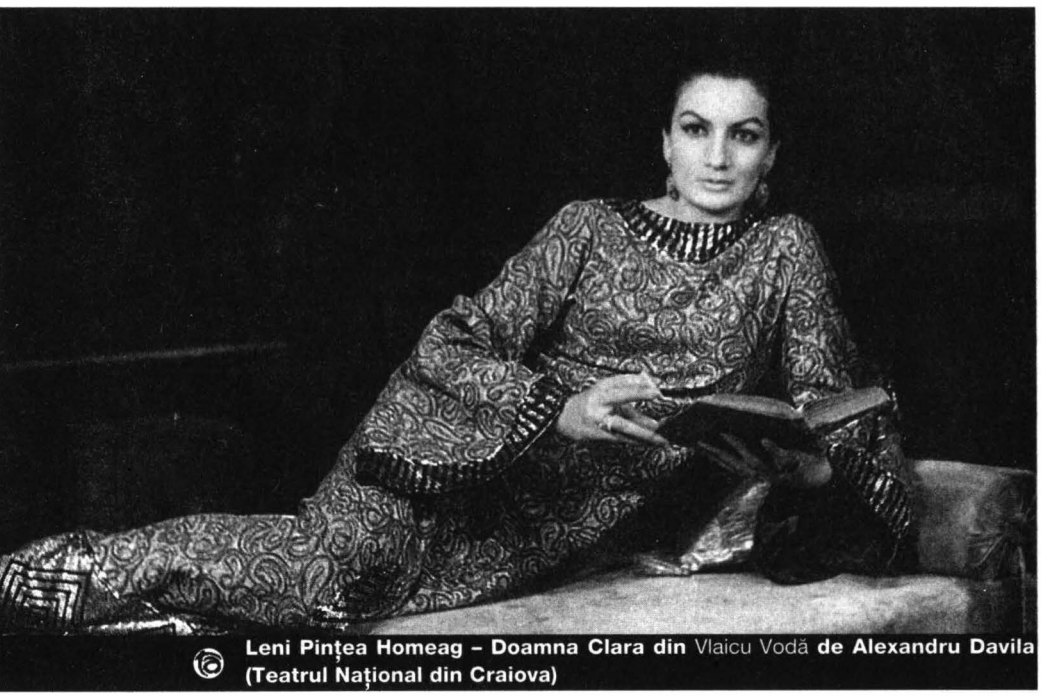
19 februarie 1996, aeroportul din Barcelona. Echipa spectacolului **Phaedra** (al Naţionalului craiovean, dacă mai e nevoie de această precizare) aşteaptă cursa TAROM spre Bucureşti, după un turneu interesant, dar obositor – patru reprezentaţii consecutive – în capitala Cataloniei, care, în acele zile (aşa s-a nimerit), începuse tocmai să serbeze Carnavalul. Ceea ce, aici, ca şi în alte ţări sau ţinuturi catolice, înseamnă străzi năpădite de oameni mascaţi şi costumaţi, defilări de care alegorice şi alte distracţii „populare". Ceea ce n-a însemnat, însă, că **Phaedra** a dus lipsă de spectatori; dimpotrivă. Aşteptăm, aşadar, avionul nostru care, ca de obicei în străinătate, întârzie (nu că acasă, la Otopeni, ar fi întotdeauna punctual...) şi discutăm despre turneu, despre Barcelona („Doamne, ce oraş minunat!"), despre veselia şi capacitatea de a se bucura a localnicilor, despre cutremurul care ne-a zgâlţâit în penultima noapte („nici aici n-am scăpat de distracţia asta!"). M-am aşezat lângă Phaedra – Leni Pinţea Homeag, cine nu ştie? Aprindem câte-o ţigară, tuşim amândouă şi cădem pe loc de acord că fumatul e o chestie foarte nesănătoasă. Drumul pe care-l ia apoi conversaţia e cât se poate de firesc.

– Nu-i numai tutunul, zice doamna Pinţea. Cred că am şi răcit puţin.

– Am auzit că în primele două seri pe scenă a fost foarte frig. În sală, oricum, era. (Şi chiar era, căci Mercat de les Flors, unde s-a jucat **Phaedra** – teatru vizitat, altminteri, de spectacole faimoase şi creatori celebri: Brook, Dodin, Pina Bausch etc. –, e o uriaşă hală cu 800 de locuri, greu de încălzit.)

– Da, şi cum eu trebuie să fiu în picioarele goale şi cu rochia aceea subţire pe mine... Dar l-aş mânia pe Dumnezeu să mă plâng, acum, când merg în atâtea locuri superbe, după ce am jucat ani întregi prin tot felul de cămine culturale îngheţate, în turneele prin ţară. Mă şi mir că am rezistat şi că... uite, în aprilie fac 55 de ani.

Nu cred că am comis o indiscreţie reproducând discuţia de mai sus. Actorii, actorii adevăraţi, nu au vârstă biologică decât în acte şi prin vreo fişă medicală. Pe scenă, pentru monstrul nemilos numit public, cu atât mai nemilos cu cât e mai iubitor şi mai entuziast, ei sunt, trebuie să fie, veşnic tineri şi în putere, fără riduri, fără dureri în oase, fără necazuri acasă.



Leni Pinţea Homeag – Doamna Clara din Vlaicu Vodă de Alexandru Davila (Teatrul Naţional din Craiova)

foto: Nicu-Dan Gelep

Leni Pinţea Homeag – Ioana Boiu din Suflete tari de Camil Petrescu (Teatrul Naţional din Craiova)

Aşa este acum Leni Pinţea Homeag pentru spectatorii de pe cinci continente, aşa a fost, vreme de peste 30 de ani, pentru spectatorii din Craiova. A avut doar vârsta personajelor ei – Alta din **Act veneţian** şi Ioana Boiu din **Suflete tari**, Goneril din **Regele Lear** şi Lady Macbeth, Anca din **Năpasta** şi Miţa Baston, Doamna Tana din **Viforul** şi Doamna Clara din **Vlaicu Vodă**, şi..., şi... nu pot înşira toate cele 50 de roluri (ba chiar mai multe) din teatru şi film. Publicul a aplaudat-o, cronicarii au lăudat-o, juriile au premiat-o. Vor fi reuşit toate acestea să şteargă amintirea nesfârşitelor drumuri înnoroite spre căminele culturale îngheţate? Îi doresc Phaedrei, din toată inima, să fie aşa. Şi îi mai doresc ca nominalizarea pentru titlul de „cea mai bună actriţă străină", acordată, astă-iarnă, de ziarul „Manchester Evening News", ai cărui critici au desemnat şi montarea lui Purcărete drept „cel mai bun spectacol în turneu" în Marea Britanie, să-i aducă de-acum încolo numai drumuri netede spre zări însorite şi spre scene şi săli calde, calde, calde.

ALICE GEORGESCU

„Două degete de whisky“ la o oră aniversară

Se reiau, în toate teatrele, titluri vechi şi se traduc foarte puţine piese străine noi, ca să nu mai vorbim de lucrările româneşti, cărora nu li se mai adaugă nici o descoperire. Dintre cele străine, ce revin pe scenă, unele şi-au probat, la vremea lor, ţesătura rarefactă, miza mică. Ele reapar, totuşi, din duioşia unui actor care-şi aminteşte că a cules cu dânsele aplauze sau că alţii s-au bucurat de un oarecare efect, în public, al acelor scrieri. Teatrul Valah din Giurgiu are, să zicem, o anume motivaţie recurgând la **Premiera** de John Cromwell, reprezentată, odinioară, la Teatrul Mic cu (şi pentru) Olga Tudorache. Motivaţia constă în aceea că textul, fiind un act pentru o actriţă – protagonista e ea însăşi o actriţă ce trăieşte emoţionată seara unei premiere, după ce a întrerupt meseria o bună bucată de vreme şi acum e panicată de ce-ar putea să i se întâmple, îşi reaminteşte o parte din existenţă etc. –, dând deci posibilitatea unei interprete să monologheze aproape o sută de minute, se potrivea cu aniversarea Ancăi Alecsandra.

Acesteia i s-au sărbătorit, astfel, în ambianţa intimă a micului studio valah şi apoi într-o sală mai spaţioasă, 30 de ani de carieră artistică. Moment mişcător, la care actriţa avea dreptul. E o interpretă temeinică, serioasă, care s-a cheltuit fără preget, cu un talent robust şi energic, în susţinerea multor reprezentaţii – la Bucureşti, Bacău, Botoşani, Brăila, fiind acum vedeta incontestabilă a oraşului de la Dunăre. Chipul acesta frumos, luminat de un zâmbet veşnic şi atrăgător, a purtat, prin decenii, numeroase măşti. Cu o energie care e a întregii făpturi – şi caracterizează modul de atac al rolului –, actriţa, stăpânind profesia pe laturi esenţiale, a jucat în comedii de toate speciile, drame istorice ori de salon, tragedii contemporane, muncind cu abnegaţie pentru configurarea personajelor, arzând pentru unele, zeflemisindu-le discret pe altele, împrumutându-le, generoasă, multora, datele ei temperamentale. Cu ajutorul regizorilor, iar uneori în pofida lor, a găsit cheia potrivită într o piesă complicată de Dumitru Radu Popescu, sau într-o badinerie simpatică de Mircea Radu Iacoban, ori în puternica dramă **Matca** a lui Sorescu, sau într-o dulce, patriarhală piesă a lui Tudor Muşatescu, într-o aspră, neîmpăcată domniţă delavranciană. Are o ironie consubstanţială, se angajează cu vehemenţă în conflictualităţi, nu-şi pierde mai niciodată cumpătul. Visează sau sentimentalizează fără dulcegării, joacă rolul de Femeie – ca în **Fii cuminte, Cristofor!** de Baranga – cu vivacitate şi farmec, fără a utiliza mijloace ilicite, cum ar fi smulsul părului din cap, şiroaie lacrimale în amestec cu rimelul negru sau albastru, lovirea celui mai apropiat perete cu fruntea, frângerea mâinilor, trepidaţii pe loc, fuga pe distanţa a doi metri plat, gargariseala cu tremolo-uri şi sughiţuri. A fost, totdeauna, e şi acum, o artistă modernă, sagace şi tenace. Chiar când n-a reuşit, uneori, n-a putut trece neobservată, nu s-a anonimizat în vreo distribuţie. Acum o vedem şi la Theatrum Mundi, în piese de Camus sau Aldo Nicolaj – îi dorim şi altele, mai noi – tăind aerul cu un gest hotărît, râzând cu poftă, meditând într-o tăcere liniştită, sperând, gândind, trăind şi, de cele mai multe ori, convingând.

În lucrarea banală ce a constituit suportul serii celebrative, strădania artistei de a birui puţinătatea materialului dramatic a fost sesizantă. Sigur, a avut şi sprijinul consistent, discret dar ferm, al Soranei Coroamă Stanca, ce a distribuit monologările în aşa fel încât acestea s-au intersectat eficient, sub raport spectacular, cu o cabinieră grijulie, mămoasă – siluetată foarte plauzibil de Cătălina Murgea –, un tânăr de aparenţă cehoviană (Cosmin Creţu) şi un Tim oarecare, util, evident, tocmai pentru mici întreruperi (Marcel Costea).

Numindu-se, acum, **Două degete de whisky**, mărunţica melodramă a lui Cromwell i-a oferit interpretei principale intermezzo-uri legate de o băutură ce trebuie refuzată şi care, pricepem, i-a adus necazuri în biografie protagonistei. Jocul cu sticla – o deschid, n-o deschid –, ce provoacă fiori bătrânei cabiniere, e lucrat cu fineţe. Accentul regizoral-interpretativ e pus, continuu, pe voluntarismul femeii. Ar fi avut nevoie, poate, structurarea eroinei şi de unele momente mai subliniate, de reflecţie, nuanţări în visări şi aduceri-aminte, răgazuri de contemplare, staţionări pentru consumarea tristeţilor. Figura a fost trasată însă din linii ferme, gestul fiind decis, mişcarea – diversă. Evident, în limitele textului, nu din cale-afară de ofertant. Decorul, modest, pauper, şi-a făcut datoria de a fi o cabină. E de presupus că fantezia tinerei scenografe Ioana Albaiu va spori, cu timpul, chiar dacă – ori poate tocmai pentru că – îi lipsesc şi-i vor lipsi mijloacele materiale.

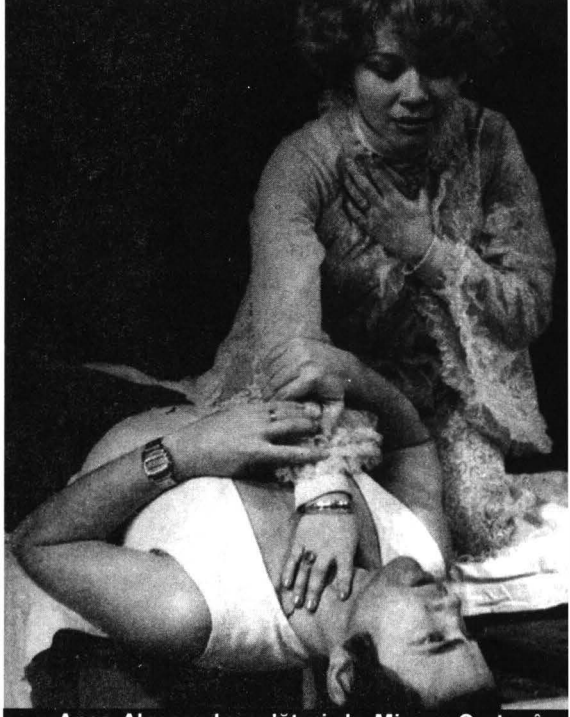


foto: C. Bursuc

Anca Alecsandra, alături de Mircea Creţu, în Cuiul sau lepurii **de D. R. Popescu (Teatrul Bacovia din Bacău)**

Scenografia modernă nu se mai bizuie pe aglomerările de cherestea, textile, pielărie şi celuloză; ne-a fost dat să vedem, în ultima vreme, cu câtă operabilitate funcţionează un singur element reprezentativ: o punte înclinată, un snop de raze; cum intră în drepturi convenţia concludentă şi sugestia subtilă.

După ce s-a terminat spectacolul – aplauze (meritate), flori, emoţii, cuvântări, saluturi, săruturi caste, îmbrăţişări confraterne –, oficiali locali, oaspeţi (puţini), colegi (tandri) au adus cuvenitele omagii doamnei chipeşe şi calme, de treizeci de ani în scenă (n-ai zice!) şi care s-a păstrat într-o excelentă, de admirat cumpănire, fără nici o inflamaţie verbală sau de altă natură.

E printre întemeietorii Teatrului Dramatic Valah. I-a fost şi directoare o vreme. I-a cedat soţului – actorul şi regizorul Mircea Creţu – fotoliul. Elogiul ce i l-a adus bărbatul – pe scenă –, a avut măsură şi tact. Fiul, actor, a scris în caiet că mama e un fenomen. E foarte colegială această apostilă. D-na Sorana zice, tot în scris, că e vorba de „o superbă“. Nu prea aud un atare cuvânt actorii de la regizori. Dar criticul – ce-a opinat el? El a îmbrăţişat-o, cu voie de la familie, şi-a amintit cum a cutreierat coclaurile, prin vreme, ca s-o vadă – din când în când – şi să depună mărturii despre ea, mai calde, ori mai reci, fiindcă cerneala nu are o unică temperatură. Şi s-a bucurat, realmente, că s-a aflat în context, la ceasul aniversar, despre care scrie şi semnează

VALENTIN SILVESTRU

portret

REITERĂRI ŞI MULTE PREMIERE ÎN TEATRUL TÂNĂR PROFESIONIST

Festivalul Internaţional de Teatru Tânăr Profesionist de la Sibiu a făcut loc, la cea de-a treia ediţie (24 martie–2 aprilie), unor programe şi secţiuni pe cât de diverse şi numeroase, pe atât de interesante şi de necesare teatrului românesc în momentul de faţă. Se vorbeşte încă despre manifestarea sibiană (iniţiată şi condusă de actorul Constantin Chiriac) ca despre cel mai complex festival de anvergură internaţională de la noi. Calificativul din titulatură – teatru „tânăr profesionist" – nu şi-a pierdut nici el actualitatea, fiind justificat atât de secţiunile devenite tradiţionale, cât şi de cele promovate acum în premieră absolută. Toate au fost dedicate, într-un fel sau altul, celor care se străduiesc pentru afirmarea noului teatru: tinerilor actori, regizori, dramaturgi, critici şi (de ce nu?) spectatori.

Dorinţa observatorului, oricât de fidel, de a surprinde toate momentele anunţate în caietul-program (nu foarte riguros întocmit) s-a dovedit irealizabilă; din pricina numeroaselor locuri de desfăşurare şi a timpilor de spectacol care, adeseori, se suprapuneau. În fond, gazdele, ireproşabile la capitolul ospitalităţii, nu ne-au pus la îndemână un parcurs cotidian obligatoriu, ci un set foarte larg de opţiuni, după cum se va vedea şi în continuare.

MARI PREZENŢE ROMÂNEŞTI. Astfel s-ar fi putut intitula, fără falsă reţinere, secţiunea „marilor spectacole", dominată, întâmplător sau nu, de producţii ale teatrelor din România şi Republica Moldova. Au captivat publicul cele două spectacole care au asigurat copertele festivalului: **Danaidele** lui Silviu Purcărete, impunătoarea realizare a Teatrului Naţional din Craiova şi a Fundaţiei pentru Teatru şi Film „Tofan", şi **Orfanul Zhao** de Ji Junxiang, pus în scenă de Alexandru Dabija la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ. Fără să împărtăşească tonul impersonal al spectacolului din urmă, **Anna Karenina**, dramatizare concepută de Sandu Vasilache la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău, a cucerit prin eleganţa şi rafinamentul întregului, prin discreaţia şi economia mijloacelor de expresie. Coeziunea dintre interpretare, limbaj corporal plastic, ilustraţie muzicală şi efecte de ecleraj pare să definească formula teatrală practicată de tinerii regizori moldoveni. A confirmat „diagnosticul" şi **Voci în lumina orbitoare** de Matei Vişniec, spectacolul creat de Petru Vutcărău la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău.

Deşi puţini la număr, cei care nu s-au lăsat intimidaţi de barierele lingvistice au primit cu entuziasm montarea Teatrului Maghiar din Cluj. În versiunea lui Tompa Gábor, **Cabala bigoţilor** de Mihail Bulgakov a reprezentat nu numai un tulburător moment de adevăr uman şi artistic, ci şi o reflectare, deloc comodă, a publicului de astăzi în oglinzile timpului, provocare lansată celor care mai ţes neobosite cabale în jurul nostru, sugrumând creaţia şi artistul. Nu au ratat întâlnirea cu publicul nici **Patul lui Procust**, în regia Cătălinei Buzoianu, şi **Astă seară, Lola Blau**, în regia lui Alexandru Dabija, veritabil recital al unei actriţe unice, Maia Morgenstern.

Modest şi chiar deconcertant sub aspectul valorii a fost spectacolul Teatrului „Elvira Godeanu" din Târgu-Jiu cu **Semnul crucii** de G. Marcel, în viziunea regizorală confuză a lui Radu Tempea. Nici nobila intenţie a gazdelor de a impune în festival piesa **Dona Juana** a dramaturgului sibian Radu Stanca nu şi-a găsit acoperirea adecvată în regia lui Gavril Cadariu.

CUVÂNTUL-PRETEXT. Secţiunea intitulată „Spectacole experimentale şi spectacole în spaţii non-convenţionale" a inclus, de fapt, reprezentaţii mai mult sau mai puţin reuşite şi nicidecum evoluţii în spaţii inedite. În absenţa textelor propriu-zise, cuvântul a rămas doar pretext pentru compunerea unor situaţii imaginare, pentru declanşarea stărilor conflictuale, întâietate având expresia corpului omenesc în spaţiu, gesturile şi atitudinile cu iz ritualic.

Un experiment timid a prezentat trupa taiwaneză „Critical Point Theatre Phenomenon" în **Mary, Marianne**, studiu prolix al relaţiilor ce se pot stabili între două fiinţe de acelaşi sex. „Teatro del Norte" din Spania a propus la această secţiune **Ungher întunecat**, un portret al cuplului în derivă, o dezolantă imagine a lipsei de comunicare.

Cei doi (şi singurii) componenţi ai trupei britanice „Dangerous Baggage Theatre Company" sunt creatorii absoluţi ai producţiilor lor, prin care îşi doresc să inoveze formule de comedie şi de „tensiune teatrală". Adoptând, cu un savuros umor britanic, tema ediţiei din acest an (violenţa), ei au atacat, în permanent dialog-conflict cu publicul, raportul dintre dragoste şi agresivitate, dintre vulnerabilitate şi căutarea disperată a propriei identităţi.

Cu adevărat preocupat de experimentarea unor noi forme de limbaj teatral se dovedeşte a fi „Dah Teatar" din Iugoslavia, „teatru-laborator" fondat în 1991, la Belgrad. **Legenda despre sfârşitul lumii** a rememorat experienţa cumplită a războiului din această ţară, alături de alte tragedii ale istoriei universale. Într-un spaţiu pustiit, trei interprete excepţional înzestrate au încercat să reconstituie, în jurul unui oraş miniatural, gesturile şi atitudinile familiare ale vieţii, urmărind un soi de scenariu magic.

„ONE WOMAN-SHOW", UN POSIBIL CAPITOL. Ideea ne-a fost sugerată de programarea, în aceeaşi seară, a două recitaluri feminine de facturi diferite: cel al interpretei şi regizoarei Anne Saffore (Theatr' Action, Franţa) cu **Vocea umană** de Jean Cocteau, un text devenit clasic, şi cel al actriţei Dawn Westbrook cu **Zelda: ultima fâşneaţă**, un lung monolog despre cea din urmă zi din viaţa celebrei soţii a romancierului Scott Fitzgerald, pus în scenă la Blue Ridge Theatre din Statele Unite.

Imagine din Orfanul Zhao **de Ji Junxiang la Piatra Neamţ (regia: Alexandru Dabija)**

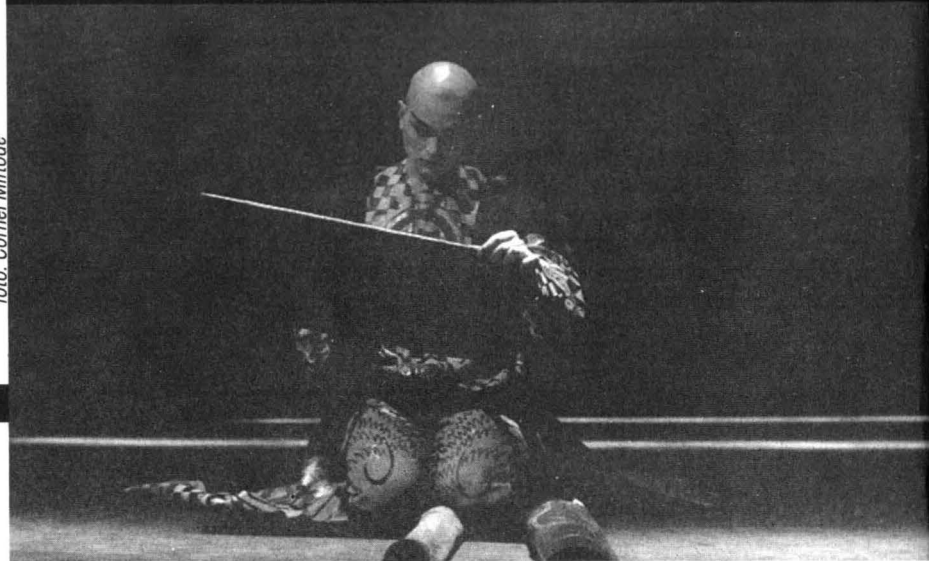


foto: Cornel Miftode

Scenă din Legenda despre sfârşitul lumii, **Teatrul Dah din Belgrad**

ADDENDA LA „ÎNTÂLNIRILE" TÂRGOVIŞTENE. Nu ştiu dacă spectacolele „Şcolilor şi Academiilor de Teatru" prezente la Sibiu s-au aflat şi pe agenda festivalului târgovişte an care tocmai se încheiase. Două dintre acestea, anunţate şi aşteptate, au lipsit, de altfel, în mod inexplicabil. În schimb, studenţii anului IV de la clasa prof. Dionisie Vitcu (Academia de Arte "George Enescu" din Iaşi) au cucerit un public la fel de tânăr ca şi ei, însufleţind absurdul din textul lui Matei Vişniec **Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu-ntâi**.

Mult mai bogată în propuneri de spectacol a fost secţiunea rezervată „teatrelor studenţeşti", la care au participat companiile „Podul" (Bucureşti), „Puck" (Sibiu), „Thespis" (Timişoara), „Meta Real" (Târgu-Mureş), „Ludic" (Iaşi) şi „Mászkura" (Cluj). Programate la ore nepotrivite şi supuse, astfel, unei nedrepte concurenţe cu spectacolele de mai mare anvergură, teatrele studenţeşti au fost oarecum văduvite de atenţia ce li s-ar fi cuvenit.

SEMNAL PENTRU REGIZORI ŞI DIRECTORII DE TEATRE. Rară în peisajul festivalurilor româneşti, formula spectacolelor-lectură, inaugurată la această ediţie, este rodul colaborării dintre Secţia Română a A.I.C.T. – Fundaţia „Teatrul XXI", prin preşedintele ei, criticul Valentin Silvestru, şi A.T.F., prin profesorul Ion Cojar şi studenţii clasei sale de actorie. Au fost prezenţi, prin lecturi pline de imaginaţie şi expresivitate, şase tineri dramaturgi străini, de excepţională importanţă fiind considerat concursul celor doi autori români: Dan Mihu, cu piesa **Orbul Borges**, şi Alina Cadariu, cu textul **Una cosa mentale**, inspirat din biografia lui Leonardo da Vinci. Fără îndoială, iniţiativa a reprezentat un câştig pentru toate părţile implicate. O menţiune i se cuvine, mai ales, publicului care a luat parte cu interes atât la lecturi, cât şi la discuţiile libere, mărturisindu-şi deschis opiniile, emiţând judecăţi de valoare.

ÎNTÂLNIRI LA VÂRF. Pe 27 martie, Ziua Mondială a Teatrului, directorii de teatre şi-au propus să analizeze cu acribie problemele stringente ale manageriatului cultural şi artistic. În aceeaşi zi, promotorul programului „5 Active Theatres", Kenneth Campbell (directorul festivalului „Blue Ridge Theatre", S.U.A.), i-a reunit pe directorii de festivaluri implicate în această alianţă internaţională care îşi propune să coopteze şi alte ţări (alături de România, Moldova, Macedonia, Ungaria, S.U.A.), în vederea unui schimb cât mai activ de idei, experienţe şi proiecte.

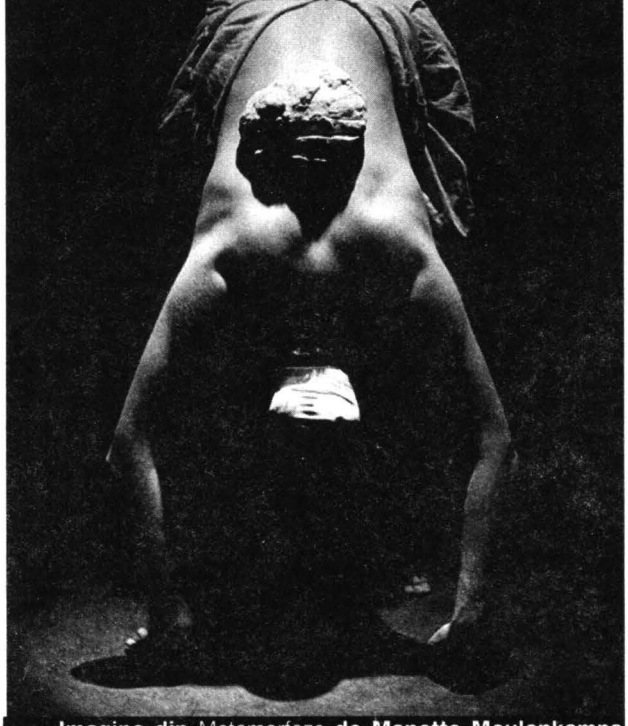
RETORTELE CRITICII. Stagiul de formare a tinerilor critici de teatru, organizat pentru a doua oară în România, cu sprijinul Secţiei Române a A.I.C.T. – UNITER, a fost găzduit acum în premieră de festivalul sibian. Condus de Jan Herbert (directorul stagiilor de formare ale A.I.C.T.) şi coordonat de Marina Constantinescu, seminarul s-a bucurat de participarea unor nume cunoscute ale presei noastre de specialitate, dar şi a tinerilor din România (sprijiniţi de Fundaţia „Teatrul XXI"), Moldova, Rusia, Cehia, Polonia, Turcia, Belgia, Italia şi S.U.A. Reputatul critic britanic Irving Wardle, Marian Popescu şi Florica Ichim au asigurat îndrumarea celor trei secţiuni tehnice de lucru, în limbile engleză, română şi franceză. De-a lungul unei săptămâni, întâlnirile extrem de animate ale stagiului au prilejuit dezbateri polemice pe chestiuni teoretice sau pe marginea spectacolelor vizionate şi au înlesnit cunoaşterea mişcării teatrale din ţările respective cu ajutorul expozeurilor pregătite de participanţi.

ATELIERE, SEMINARE, LANSĂRI DE CARTE... Desfăşurate în paralel, la orele dimineţii, trei ateliere extrem de riguroase au completat zestrea de evenimente a festivalului. Janet B. Rodgers din S.U.A., profesor de formare a vocii la Universitatea din Boston, i-a deprins pe cei prezenţi la workshop-ul „Sunetele violenţei" să îşi folosească vocile în mod corect şi sănătos. Reputatul autor dramatic Paul Godfrey, ale cărui opere sunt jucate cu regularitate la Teatrul Naţional din Londra, Royal Shakespeare Company şi Royal Court, a demonstrat, pe baza textului său de debut, etapele scrierii unei piese de teatru. Cum poţi deveni autor dramatic în numai câteva ore, respectând structurile clasice, i-a învăţat pe cei doritori americanul Adam Nixon.

Pentru sugerarea unui contur mai clar al festivalului de la Sibiu, se cuvin amintite şi cele două evenimente dedicate **violenţei**, tema ediţiei din acest an: un seminar patronat de I.I.T.M. şi lansarea antologiei bilingve realizate de Mircea Ivănescu.

FINAL DESCHIS. Chiar şi simplele date statistice ar spune foarte mult despre complexitatea ediţiei cu numărul 3... Însă, dincolo de izbânzile şi neîmplinirile pomenite, o mare calitate nu i-ar putea fi tăgăduită Festivalului de Teatru Tânăr Profesionist de la Sibiu: **unicitatea**.

ANDREEA COTORCEANU



Imagine din Metamorfoze de Manette Meulenkamps (Amsterdam)

foto: Anya van Lit

ÎNTÂLNIRE LA VÂRF

Prima cetate de scaun a Ţării Româneşti, Târgovişte, celebrează şase sute de ani de atestare documentară. Evenimentul are rezonanţe internaţionale, 1996 fiind declarat de UNESCO „Anul cetăţilor medievale". Încadrată manifestărilor organizate cu acest prilej, Întâlnirea Şcolilor şi Academiilor Europene de Teatru, care numără abia patru ediţii, a constituit momentul de vârf. O simplă trecere în revistă a invitaţilor demonstrează amploarea reuniunii, ce a depăşit cu mult cadrul enunţat în titulatură. Într-adevăr, lista a cuprins invitaţi din 17 ţări de pe toate cele cinci continente, iar structura programului a implicat şederea acestora pe întreaga perioadă de desfăşurare (16–24 martie). Trei secţiuni principale – Ateliere deschise de lucru, Demonstraţii, Spectacole –, completate de o serie de conferinţe şi manifestări adiacente, au deschis tot atâtea canale de comunicare şi cunoaştere, de înţelegere şi colaborare între participanţi. Punct de apropiere în plus, opera lui Eugen Ionescu a fost sugerată de organizatori ca sursă comună de inspiraţie, avându-se în vedere „interesul crescând al oamenilor de teatru pentru creaţia ionesciană", cum suna o frază ce anunţa că ziua de 23 martie a fost dedicată marelui dramaturg, dispărut tot la un sfârşit de martie.

Imposibilitatea fizică de a asista la toate întâmplările teatrale prevăzute într-o zi, unele desfăşurându-se simultan, a obligat la opţiune, act frustrant şi prea puţin exersat în majoritatea festivalurilor de la noi, dar nicidecum excepţional prin alte părţi. Consistentul caiet informativ, realizat de o echipă coordonată de Vlad Rădescu, directorul manifestării, s-a dovedit a fi un ghid preţios pus la dispoziţia tuturor. În paginile sale se află date orientative despre fiecare şcoală, despre temele atelierelor deschise, referinţe despre spectacole şi creatorii lor, amănunte despre alte evenimente şi puncte de interes. Dacă la sfârşit nu se poate vorbi în detaliu despre fiecare şcoală sau sistem de lucru în parte, nu mai puţin adevărat este că imaginea unora a început să se contureze, iar multe dintre cele văzute pot fi creditate drept repere certe. Cu surprindere am constatat că toate acestea sunt valabile şi pentru institutele de artă teatrală din România, prea puţine lucruri fiind cunoscute din intimitatea procesului de formare a actorilor noştri.

TÂRGOVIŞTE

Sub denumirea generică DEMO, şcolile de teatru au prezentat fie metoda proprie de lucru la clasă cu studenţii-actori din primii ani de studiu, fie mini-producţii cu cei din anii terminali. În prima categorie accentul a fost pus pe exerciţii ce au abordat formarea actorului, ridicarea performanţei, autoevaluarea, zonele interdisciplinare. Astfel, prof. Cezaris Grauzinis din Lituania a exemplificat metoda Suzuki, specifică teatrului tradiţional japonez, ce direcţionează energia trupului spre pământ, acordând prioritate maximă mişcărilor părţii inferioare a corpului. Fragmentele din **Woyzeck** urmăreau formarea unor imagini figurative de natură nonpsihologică, apelându-se la coregrafie şi vocalizare. Demonstraţia „Caracterul dramatic şi muzica", susţinută de conf. univ. Kovács Levente de la Secţia Maghiară a Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureş, a adus în prim plan arta actorului de musical; s-a lucrat pe motive din Shakespeare şi Eugen Ionescu, ce au fost rezumate în 25 de gesturi esenţiale, cu un suport muzical compus anume. În paranteză fie spus, performanţele studenţilor săi au fost mult mai bine primite decât spectacolul similar al Departamentului de Teatru de la Universitatea Minnesota, S.U.A. Încercarea de a reface drumul „de la muzică la sens" prin prezentarea în paralel a unor scene din piese de Shakespeare şi a pasajelor corespondente dintr-un musical american nu a convins. Într-un „Dialog fără cuvinte", studenţii de la Institutul de Arte din Chişinău, conduşi de lector univ. Emil Gaju, au lucrat exerciţii de orientare, de memorare a mişcărilor, de concentrare. În improvizaţii, ei au însufleţit obiecte: camera de luat vederi, automatul de cafea, maşina de spălat, landoul, motocicleta, semnul de circulaţie. Cu tot atâta fantezie şi umor au pătruns în lumea celor care nu cuvântă, surprinzând scene între muscă şi păianjen, struţ şi maimuţă, ori rivalităţi în curtea de păsări, între broscuţe, berze şi tigri.

Spectacole scurte au prezentat studenţii din anii III şi IV de la şcoli şi academii din România, Albania, Bulgaria, Olanda şi S.U.A. Academia Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică de la Sofia a pregătit fragmente din Harold Pinter şi Eugen Ionescu. Decupajul a cuprins, în primul caz, scene din **Amantul** şi **O durere uşoară**, iar în cel de-al doilea, din **Rinocerii** şi **Cântăreaţa cheală**. Ele au probat un stadiu avansat de pregătire actoricească, în care mijloacele de expresie sunt subsumate unei gândiri artistice moderne. Regizoarea Manette Meulenkamps, proaspătă absolventă a cursului de pregătire a profesorilor de pantomimă de la Şcoala de Teatru din Amsterdam, a imaginat un şir de **Metamorfoze** cu ajutorul a trei studenţi de la pantomimă şi coregrafie. Avansând lent pe scenă din întuneric, prin semiobscuritate, spre lumină, ei transferă suspansul dramatic dincolo de rampă, într-o poveste proprie a fiecărui spectator. Tensiunea maximă o dezvoltă trupul gânditor de femeie, ce-şi poartă excrescenţa cerebrală pe spate, spre a o face să se deplaseze în zona ventrală şi apoi în cea a torsului.

Din România, singurii care s-au încumetat să urce pe scena Casei de Cultură târgovişteane au fost studenţii de la A.T.F. Creaţiile lor au fost incluse, toate, în secţiunea „Spectacole", pe care au onorat-o alături de remarcabile realizări ale teatrelor profesioniste, precum **17 acte cu Piet Mondrian** (regia, Horaţiu Mihaiu) şi **Orfanul Zhao** (regia, Alexandru Dabija). Am asistat la trei producţii ale claselor de actorie, regizate de profesori din şcoală – **Demonii**, **Jacques sau supunerea** şi **Play Faust** (în colaborare cu Teatrul „Ţăndărică") –, precum şi la trei montări realizate pe scene profesioniste de studenţi-regizori în ultimul an: **Escurial** (regia, Dan Victor), **Picnic pe câmpul**

de luptă (regia, Diana Manole), **Romeo şi Julieta** (regia, Beatrice Bleonţ). Ziua Eugen Ionescu avea să aducă şi două spectacole semnate de studenţi la regie din anul III, clasa prof. univ. Cătălina Buzoianu: **Scaunele** (regia, Mihai Serghei Tudor) şi **Lecţia** (regia, Vlad Massaci). Acesta din urmă se detaşează printr-o citire scenică ce descifrează, în realismul împins la paroxism, sursele absurdului. Profesorul (Marius Florea Vizante) şi Servitoarea (Alina Berzunţeanu) formează un cuplu dictatorial (**acel** cuplu dictatorial) în faţa căruia Eleva (Andreea Bibiri) devine o reprezentantă a celor depersonalizaţi prin teroare, siluirea voinţei, abuz de putere. Pentru nuanţarea stărilor de dezechilibru psihic mergând de la simplă nervozitate până la paranoia şi sadism, regizorul apelează la forme multiple de sugestie: muzicale, scenografice (Velica Panduru), coregrafice (Mălina Andrei), alternanţe de lumini şi umbre. În final, absurdul este atins: cei doi proiectează diapozitive cu scene din „Albă ca zăpada" printre care sunt amestecate fotografii ale cadavrelor precedentelor victime.

Ionescu îşi revendica ascendenţa artistică în opera lui Caragiale, iar acesta, originea din pământul grec – iată raţiuni care au motivat interesul organizatorilor pentru reprezentaţia cu **Năpasta**, susţinută de Teatrul Proba din Grecia. Ele s-au dovedit însă a fi simple speculaţii; lipsită de încărcătură psihologică, viziunea regizorului Sotiris Tsongas a transformat piesa într-o dramă rurală oarecare, ce nu face nici un serviciu creaţiei caragialene.

Compania KSEC Tokyo rămâne fidelă promovării culturii teatrale japoneze atât în formele ei tradiţionale, cât şi în cele de avangardă. **Băiatul lup**, spectacol regizat de Akira Wakabayashi, valorizează plasticitatea dansului Buto, mult diferit de mijloacele de expresie ale teatrului nipon clasic şi, prin aceasta, mai aproape de înţelegerea occidentală. Dincolo de bariera lingvistică, tragedia copilului crescut printre lupi (Hikaro Otsuko) devine recognoscibilă şi emoţionantă din primul moment şi până la deznodământul fatal, când este omorît de mama naturală, care nu-l recunoaşte. Frumuseţea imaginilor, mobilitatea extraordinară a trupului, expresivitatea chipului, comentariul fascinant al luminilor desenează un univers sufletesc frământat de trezirea conştiinţei de om şi de tentativa de asumare a condiţiei umane.

De altfel, calitatea spectacolelor şi a demonstraţiilor a determinat adeseori numărul participanţilor la Atelierele deschise de lucru. Acestea au polarizat interesul general – atât al studenţilor, cât şi al asistenţei specializate –, fiecare căutând în laboratoarele de creaţie din alte ţări experienţe inedite, metode de pregătire diferite, unghiuri variate de abordare a artei scenice. Deşi rezultatele nu pot fi cuantificate, recursul la statistică devine necesar măcar pentru evaluarea ofertei: 15 ateliere susţinute de 22 de profesori din 13 ţări.

Audienţa maximă au înregistrat-o profesorii japonezi Setsuko Takahara şi Hirotaka Motoyama într-un mini-curs de iniţiere în teatrul kabuki. S-au exersat poziţii statice, atitudini galante, dansul tinerei îndrăgostite într-o zi de primăvară, iar pentru a simţi mai bine personajele, o fată a fost îmbrăcată în kimono, un băiat a fost machiat. În continuare, maestrul Hikaru Otsuko a invitat la descifrarea filosofiei buto, dezvoltată în sfera semantică a verbului „a exista". Strict necesară **înaintea primului pas în buto**, aceasta ajută la perceperea formelor şi greutăţii propriului corp, a aerului din jur, a pământului prins de picioarele dansatorului. Totul s-a sfârşit, pentru relaxarea participanţilor şi spre amuzamentul asistenţei, cu o farsă populară.

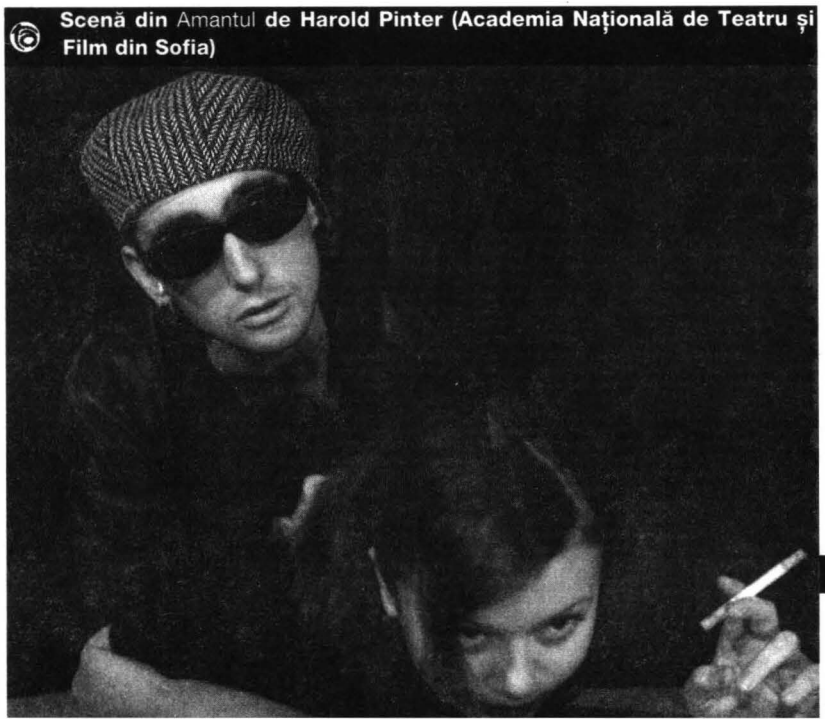
De asemenea din zona asiatică, profesorii Desmond Tanf şi Frederic Mao de la Academia pentru Artele Spectacolului au procedat la o „Introducere în teatrul chinezesc tradiţional". Pe marginea explicaţiilor referitoare la drama civilă, s-au lucrat teme care au avut drept subiect „vasul şi floarea" sau „femeie deschizând fereastra". Din drama militară a fost învăţat salutul de luptă cu spade. Exerciţiile menţionate, de expresivitate prin încărcare cu energie, au urmărit să ducă actorul la elevare, la spirit – condiţie fundamentală a teatrului chinezesc.

De la Şcoala de Artă Dramatică din Buenos Aires, profesorii Martha Serrano şi italianul Mario Caraceni au propus „Materializarea textului dramatic". Pornind de la **Tabloul** de Eugen Ionescu, au trecut la descoperirea acţiunii în chiar momentul desfăşurării ei, deci la generarea acesteia prin eliberarea analogiilor. Se caută astfel orice manieră nouă de interpretare a textului, se refuză conceptele rigide şi ideile preconcepute.

Prin „Rostindu-l pe Shakespeare" în limba maternă a fiecărui participant, prof. Karen Johnson din Marea Britanie a analizat schimbările de ritm, de accent şi de sens. Împreună cu studenţii au fost comparate sunetele şi tonalităţile diferitelor limbi, studiindu-se importanţa frazării şi a sonorităţilor limbajului shakespearian pentru definirea personajelor, a sentimentelor şi a principalelor trăsături de caracter ale acestora.

Conferinţa de presă a ITI, desfăşurată în prezenţa preşedintelui forului, Jeong-ok Kim, lansarea „Cursului de Arta Actorului" semnat de prof. univ. Ion Cojar, spectacolul unic al costumului de teatru, gândit de Irina Solomon, Dragoş Buhagiar şi Dan Puric, conferinţa criticului Marian Popescu despre „Ionescu sau Aventura puterii de a judeca" au fost numai câteva dintre manifestările adiacente. Toate acestea şi multe altele întâmplate la Târgovişte transferă termenul de Întâlnire într-un spaţiu privilegiat – care este cel al teatrului – şi-l fac inseparabil de conotaţii precum dialog, cunoaştere, comunicare, prietenie, familie, colectivitate.

ANCA ROTESCU



Scenă din Amantul **de Harold Pinter (Academia Naţională de Teatru şi Film din Sofia)**

UN FESTIVAL PENTRU VIITOR

Premieră în calendarul manifestărilor teatrale, Festivalul Studenţesc de Regie, desfăşurat în perioada 7–10 martie la Slobozia, şi-a propus să „deschidă uşa publicului specialist şi nespecialist la ceea ce se întâmplă în şcoli şi, în acelaşi timp, să crape o altă uşă spre ceea ce se va întâmpla în teatrul românesc". Declaraţia de intenţii aparţine directoarei festivalului, Alina Massaci, studentă în ultimul an la secţia Teatrologie din ATF. La capătul drumului de la gând la faptă a stat programul alcătuit, foarte dens, dar atent echilibrat între secţiunea de concurs, partea teoretică şi cerinţele publicului. Pentru prima categorie, portofoliul de preselecţie l-au constituit examenele de semestrul I ale studenţilor-regizori din anii II şi III, consideraţi suficient de avansaţi pentru montări închegate, dar care nu au încă acces la scene profesioniste. Criteriul reprezentativităţii a funcţionat numai la nivelul limitei inferioare de minimum un spectacol din fiecare centru universitar. Prin urmare, la faza finală au participat şapte spectacole: două de la ATF-Bucureşti, patru de la Facultatea de Teatru din Cluj şi unul de la Academia de Teatru din Târgu-Mureş. Acoperirea integrală a programei nu a intrat în calcul, fapt demonstrat de absenţa montărilor Cehov, autor care se studiază în anii respectivi alături de Shakespeare, teatrul antic şi teatrul codificat. Suplimentar, ca element de unitate şi totodată de specificitate pentru caracterul studenţesc al festivalului, viitorii regizori au avut de pregătit o temă dată: „scena balconului" din **Romeo şi Julieta**. Majoritatea au folosit prilejul pentru a-şi demonstra virtuozitatea într-un stil situat la antipod faţă de cel din spectacolul selecţionat.

Astfel, în viziunea lui Adrian Roman, student clujean din clasa prof. Olimpia Arghir, tragedia lui **Richard al II-lea** nu este una singulară; ea aparţine regilor predestinaţi a muri ucişi, aşa după cum anunţă, din prima scenă, un cor nevăzut. Atmosfera ritualică se instalează încă de la început, elementul dominant fiind un foc la flacăra căruia un Hephaystos din alt timp zămisleşte coroane. De aici se dezvoltă tema dublului, a triplului şi, chiar, a cvadruplului – multiplicare la nesfârşit a încoronării, complotului şi asasinării. În contrapartidă, pentru **Romeo şi Julieta** tonul ales este cel al inocenţei optimiste, fără încărcătură filosofică. Rezolvarea cu accente ludice – cei doi îşi aruncă unul altuia mere roşii – aduce o tentă de commedia dell'arte în interpretare.

Colega sa, Camelia Hâncu, venită cu un fragment din **Visul unei nopţi de vară**, a avut meritul de a fi încercat transpunerea montării realizate în facultate, în condiţii de studio, pe o scenă mult mai mare, cum este cea de la Casa de Cultură din Slobozia. Dincolo de reale calităţi dovedite în utilizarea limbajului comic, în organizarea ritmului sau a eclerajului, a cucerit soluţia găsită pentru personajul Puck: doi actori foarte asemănători ca talie, fizionomie şi timbru vocal, practic nedezlipiţi, fie că se ţin în cârcă ori stau spate în spate. Contrapunctic, lirismul şi feeria abundă în scena balconului, mutată într-un cadru construit din liane verzi, unduitoare. Dansul, muzica şi luminile filtrate rămân însă doar vagi promisiuni, neîmpletite cu poezia textului.

Dacă pomenitul contrast s-a manifestat cu pregnanţă în cazurile „Shakespeare versus Shakespeare", studenţii care au lucrat commedia dell'arte au recurs la rezolvări mai echilibrate.

Unicul reprezentant al Academiei din Târgu-Mureş, Viorel Meraru, de la clasa prof. Călin Florian, a pus în scenă **Năbădăile iubirii** de Jiři Menzel. Experienţa de actor-păpuşar îl ajută să însufleţească obiectele, precum chitara suspendată de cortină, ori să sugereze bătăile între personaje numai prin apariţia rapidă, la niveluri diferite, a capetelor actorilor, aflaţi în spatele unor paravane. Tot ea îl trădează, însă, la stabilirea motivaţiilor interioare şi a relaţiilor dintre eroi. Două trăsături au unit, din păcate, această montare cu exerciţiul impus: ritmul neadecvat şi încadrarea scenografică nu prea inspirată. Balconul, realizat dintr-un şir de scaune legate între ele, forţează jocul actorilor până la a-i încurca de tot.

Scenă din Visul unei nopţi de va
de Shakespeare cu studenţi
clujeni

Mult mai plin de vervă, studentul bucureştean Nikolov Perveli-Willy, de la clasa prof. Cătălina Buzoianu, vădeşte, în **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni, o imaginaţie dezlănţuită, acoperă cu succes o structură construită amplu atât pe orizontală, cât şi pe verticală. Distribuţia bine întocmită exploatează la maximum toate sursele comicului, găsind motivaţii în realitatea contemporană. Atributele de mai sus nu se mai regăsesc în dialogul la distanţă dintre cei doi îndrăgostiţi shakespearieni. Cu un Romeo circulând mult prin sală şi o Julietă prizonieră pe scenă, idila nu se înfiripă şi ideea regizorală nu rezistă.

Din aceeaşi clasă, Theodora Herghelegiu abordează teatrul kabuki, conştientă că ceea ce urmăreşte este „ajungerea la o anume compatibilitate între sistemul de gândire şi construcţie al artei actoriceşti de la noi şi codurile din teatrul japonez". Într-adevăr, spectacolul **Kanjincho** de Namiki Gohei III are sensibilitate şi căldură fără a ridica pretenţii de autenticitate, ci sugerând genul proxim mai ales prin machiaj şi suport muzical. Rezolvarea temei fixe se inspiră, de asemenea, din zona orientală: balconul înfrunzit din două componente, una masculină şi una feminină, apare ca o reprezentare a principiilor combinate din filosofia chineză, Yang şi Yin.

Mihai Pamfiloiu de la Cluj, clasa prof. Mona Chirilă, se antrenează, la rându-i, în descifrarea codurilor teatrului japonez, atacând formula Nô cu piesa **La râul Sumida**. Lentoarea ritmului, tonalitatea egală, tensiunea mocnită, repetarea obsesivă a gesturilor sunt instrumentele cu care sondează

profunzimile durerii până la intensitatea insuportabilului – justificarea actului sinucigaș din final. Registrul grav se păstrează și în viziunea sa asupra scenei din **Romeo și Julieta**, dar unghiul de abordare devine un avertisment pentru societatea contemporană: pe fundalul unui conflict armat între familiile rivale, un dezertor vlăguit și speriat declară dragoste unei fete din tabăra adversă, oripilată de ororile ce o înconjoară.

Singurul moment de teatru antic avea să fie semnat de colegul său, Gelu Adrian Badea, câștigătorul unicului premiu acordat. De fapt, decupajul din **Antigona** lui Sofocle, centrat asupra personalității tiranului Creon, nu este decât un arc peste istoria omenirii, marcată și astăzi de totalitarism și autoritate dictatorială. Tensiunea închisă în friza din debut izbucnește cu forță în plasticitatea imaginilor următoare, care adună urlet și nebunie, plâns și revoltă, distrugere și dezumanizare. Despre scena balconului, laureatul festivalului afirmă că a gândit-o „în contextul unui spectacol integrat în ceea ce s-a numit prin anii '60 curentul «flower power» sau «întoarcerea la natură», cu tot ceea ce l-a definit, inclusiv aberații și poziții extreme. De aceea, mai puțin important în sine, momentul capătă o semnificație aparte dacă este plasat simultan cu sinuciderea tinerilor".

Discuția a prilejuit, de asemenea, referiri la organizarea atelierelor de regie, ce au pus în lumină două aspecte. Din punct de vedere strict teoretic, studenții s-au arătat foarte interesați de conferințele ținute de Cristian Pepino, despre regia spectacolelor de marionete și păpuși, Dragoș Galgoțiu, despre relația regizor-scenograf și abordarea regiei ca instrument gnoseologic, Ion Caramitru, despre regia de operă, și de criticul Marian Popescu, pe tema „Regizorul, cenzura și imaginația". Pe de altă parte, le-a lipsit latura practică a lucrului efectiv cu profesori și colegi din celelalte centre universitare, deși tema comună ar fi putut oferi un bun prilej în acest sens. În compensație, prezența studenților de la Arte Plastice, cu o expoziție de machete scenografice și una de costume, a deschis calea unor viitoare colaborări. Etalate pe simeze ingenios improvizate în foaierele Centrului Cultural „Ionel Perlea", acestea au constituit cadrul ideal pentru lansarea volumului **Repetabila scenă a balconului** de Dumitru Solomon și a primului număr din suplimentul de artă teatrală „Postscenium" al revistei „Vatra".

Prezența permanentă a publicului la toate manifestările și spectacolele a infirmat categoric etichetarea Sloboziei ca un oraș inert cultural. Dimpotrivă, locuitorii săi au asaltat realmente sala Casei de Cultură a Sindicatelor, unde, în fiecare seară, reprezentațiile în turneu ale teatrelor bucureștene au fost îndelung aplaudate. Microstagiunea ialomițeană a cuprins **Play Faust**, în regia lui Cristian Pepino (Teatrul „Țăndărică"), **Jacques și stăpânul său**, în regia lui Petre Bokor, și **Dragostea celor trei portocale**, în regia Nonei Ciobanu (ambele, de la Teatrul Mic). Față de apetitul demonstrat al publicului, pentru a se realiza cu adevărat la Slobozia „un nou spațiu teatral" – cum își propune programul UNITER, care a sprijinit organizarea festivalului – nu mai este nevoie decât de permanentizarea manifestării și de prelungirea duratei de desfășurare.

ANCA ROTESCU

TEATRUL AMATORILOR DIN NOU ÎN FESTIVAL

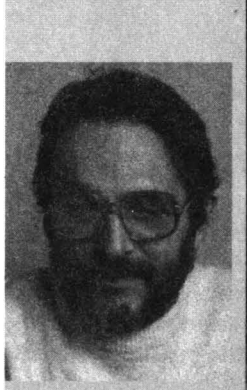
Printre orașele care se pot mândri cu o adevărată tradiție a teatrului neprofesionist se află și municipiul Călărași, începuturile unei activități teatrale propriu-zise fiind consemnate aici încă din anul 1911. Nu întâmplător, deci, trupa teatrală de amatori din Călărași este prima care primește, în 1961, investitura de Teatru Popular, consfințind valoarea colectivului existent la acea dată și calitatea spectacolelor sale. În timp, colaborarea cu actori și regizori profesioniști – precum cea, de durată, cu actorul Nicu Simion de la Teatrul „Ion Creangă" – îi va aduce numeroase premii, iar colectivul va beneficia de interpreți de real talent, de la o generație la alta, tinerii de azi nefiind cu nimic mai prejos decât tinerii de acum 15 ani sau 35 de ani.

Știind să-și cinstească înaintașii, Teatrul Popular din Călărași va primi, în 1993, numele lui Alexandru Elefterescu, cel ce a fost, timp îndelungat, animatorul și conducătorul trupei. Grație strădaniilor unui alt veritabil animator al vieții culturale, Constantin Tudor, la Călărași ia ființă un festival-concurs al teatrelor neprofesioniste, ajuns azi la a V-a ediție. De la această ediție și din acest an, festivalul primește numele lui Ștefan Bănică, omagiindu-se astfel memoria regretatului actor născut pe aceste meleaguri.

Dispunând de o foarte bună organizare, preocupată să asigure tuturor participanților condiții de cazare decente, festivalul atrage trupe teatrale neprofesioniste dintre cele mai reprezentative, la ediția din acest an aliniindu-se la rampă, printre altele, cele din Lugoj, Focșani, Caracal, Medgidia, Râmnicu-Vâlcea.

Nici repertoriul nu este de lepădat, câtă vreme sunt reprezentate atât opere din dramaturgia noastră clasică (**Rămășagul** de Vasile Alecsandri la Casa de cultură din Medgidia sau **Romeo și Julieta la Mizil** de George Ranetti la Teatrul Municipal din Lugoj), cât și din dramaturgia contemporană (**Prețul** de Ion Băieșu la Teatrul Popular din Caracal, **Cele două privighetori** de Dumitru Solomon la Casa de cultură din Panciu, **Hohote de râs** de Tudor Popescu la Teatrul Popular din Focșani), fiind prezente și titluri din dramaturgia străină contemporană (**Bigamul** de Ray Cooney la Casa de cultură Reghin). Cele mai bune spectacole, premiate de altfel de juriu, ne îndreptățesc să vorbim despre un bun nivel valoric al festivalului, menit să-i consolideze prestigiul, de la o ediție la alta. Important e și faptul că trupele nu pleacă imediat după ce și-au susținut reprezentațiile, ci stau pe durata tuturor celor trei zile ale festivalului, asistând la spectacolele colegilor lor și înțelegând de ce unele au fost premiate, iar altele nu. Festivalul prilejuiește astfel un schimb de experiență foarte util și un schimb de opinii, la obiect, ce-și vor vădi roadele în edițiile viitoare. El etalează numeroase talente actoricești, dintre care doar patru pot fi premiate (rol principal și rol secundar, masculin și feminin), impunându-se însă atenției și cele „nominalizate" pentru premiu (la această ediție, de pildă, Bebica Mitrică din Caracal, Sena Mihalache și Ștefan Nițu din Călărași). O mai atentă programare (și respectare) a orelor de spectacol ar fi de natură, probabil, să asigure și o prezență constantă a publicului. Faptul că la unele reprezentații el a umplut sala Casei de cultură (la concurență cu un spectacol de muzică ușoară) e semnificativ și îmbucurător. Căci festivalurile nu se fac pentru jurii, ci tot pentru public.

VICTOR PARHON



Claudiu Istodor în Caii la fereastră **de Matei Vişniec, în regia lui Nicolae Scarlat (Teatrul Mic)**

foto: Cornel Lazăr

NICOLAE SCARLAT: „Un proiect ia naştere ca un vis“

❑ **„Fiecare cortină care se ridică dă naştere unei speranţe. Fiecare cortină care cade dă naştere unei întrebări“. Între aceste momente se desfăşoară creaţia regizorului. Cum simţiţi dumneavoastră acest interval pe care-l pregătiţi în luni de repetiţii?**

■ Cred că va trebui să mă refer la amintiri. În ultimii patru ani, conducând un teatru şi un festival, spectacolele pe care le-am montat (cel mai adesea, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ) erau pregătite între două şedinţe, două telefoane şi aşa mai departe. În general, un spectacol e un proiect care ia naştere ca un vis. Profesorul meu, Radu Penciulescu, spunea că există foarte mulţi care-ţi pot da o idee pentru un spectacol, dar foarte puţini sunt aceia care-l pot „ridica în picioare“, care pot concretiza o viziune. Din categoria celor din urmă fac parte regizorii. Ca să existe, visul are nevoie, în primul şi în ultimul rând, de actori. Alcătuirea unei distribuţii este o problemă esenţială. Când lucrezi într-un teatru anume, ai la dispoziţie un număr relativ mic de oameni, iar visul tău trebuie să-şi găsească finele corespondenţe în **emploi**-urile celor pe care îi poţi folosi. Stabilirea lor este – cu voia sau fără voia noastră – un act asemănător celui justiţiar. E vorba adesea chiar de soarta actorilor.

❑ **Înţeleg că acum vă aflaţi pe un astfel de prag delicat.**

■ Am început repetiţiile la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, unde sunt angajat.

❑ **Ce piesă aţi ales?**

■ Un text de Mrožek. Ca să revin, a distribui pe cineva înseamnă uneori a-i decide destinul de actor. Un rol poate însemna un mare pas înainte sau un pas înapoi în carieră. Un rol pe care un actor nu-l primeşte reprezintă o stagnare sau o insatisfacţie, o sursă de frustrări. Distribuirea lui corectă îl poate ajuta şi pe el, şi pe regizor, fără îndoială. Nedistribuirea îi influenţează viaţa în modul cel mai serios. Acesta e, de fapt, cel mai sensibil moment – cel în care trebuie să hotărăşti cine va juca într-un spectacol. Apar nişte raporturi de forţă, indiferent pe cine alătur în scenă, care sunt actorii care pot alcătui un cuplu şi cum îl nuanţează – spre comic ori spre dramatic. Atunci când am de-a face cu un teatru de repertoriu, deci cu o trupă, utilizez forţele acestei trupe şi încerc să mă pliez pe raporturile existente în interiorul ei. E un echilibru fragil, pe care caut să nu-l tulbur, pentru a nu distruge energiile unui mecanism sensibil. Dimpotrivă, fac de fiecare dată tentativa de a le capta, de a le spori.

❑ **Despre actorii Teatrului Tineretului s-a spus întotdeauna că alcătuiesc o trupă. Fiind în apropierea lor atâta timp, cum aţi putea defini spiritul care-i uneşte şi care, în teatrul românesc şi nu numai, se manifestă destul de rar?**

■ O să cobor puţin în „istorie“. Teatrul Tineretului a fost înfiinţat în 1959; sunt mulţi ani de atunci. A fost „inventat“ de Ion Coman, celebru la vremea aceea, un împătimit al teatrului, fără prea multă şcoală. Fusese impresar, înaintea acestei „inventări“ a teatrului, într-un loc în care spectatorii potenţiali nu erau prea numeroşi. Oraşul nu avea, cred, pe atunci, mai mult de 36 000 de locuitori. Dar el a creat acest teatru şi condiţia lui de existenţă: actori tineri, scenografi tineri, piese tinere şi autori tineri. A izbutit, doar în câţiva ani, să impună acest teatru şi această formulă. Piatra-Neamţ a ajuns un punct de referinţă, şi orice promoţie IATC-istă visa să treacă pe aici. De altfel, teatrul a fost înfiinţat cu o promoţie de actori, în integralitatea ei. Acolo s-a născut o echipă care „recolta“, în fiecare an, vârfurile promoţiilor, avea această condiţie recunoscută, de rampă de lansare pentru actori. Cred că o treime – cel puţin – din actorii mari din Bucureşti şi-au început cariera la Piatra-Neamţ. Spiritul trupei mereu tinere a fiinţat mult timp ca o marcă a teatrului. În anii '90, lucrurile s-au mai estompat, impedimente de tot felul au apărut în calea unei funcţionări normale, repartiţia obligatorie a dispărut. Ştiam sigur că până în 1994 va fi greu să refacem o trupă. Într-adevăr, în 1994 au venit mulţi tineri. Dintr-o dată, s-a schimbat echilibrul: actorii tineri au devenit majoritari. Condiţiile sunt însă altele decât acum douăzeci-treizeci de ani.

❑ **Aveţi nostalgii?**

■ Nu. E un punct de referinţă, nu o nostalgie. Oricine ar încerca să refacă ceea ce se întâmpla atunci, ar trebui să reinventeze tot contextul, şi chiar că nu prea ar fi de dorit. Trebuie să înţelegem ce s-a întâmplat, ca să ştim ce se poate întâmpla oricând. La ora actuală e foarte greu să vorbeşti de o trupă. Raportul acesta de forţe, în care cei tineri sunt mai numeroşi, s-a reinstalat abia în urmă cu un an şi jumătate, dar deja un spectacol ca **Orfanul Zhao**, realizat de Alexandru Dabija la sfârşitul stagiunii trecute, demonstrează că trupa se naşte din nou şi că există iarăşi acel liant care apropie un mănunchi de actori tineri, gata să-şi topească personalitatea într-o demonstraţie scenică şi, în acelaşi timp, să îşi afirme propria personalitate fără a se stânjeni reciproc. Aceasta ar fi o condiţie specifică a trupei.

❑ **Aţi vorbit mai mult despre Teatrul Tineretului, pe care l-aţi condus, şi foarte puţin despre cariera dumneavoastră. Este un atu pentru un regizor să fie director, sau acest cumul – incomodând propriile proiecte de creaţie – devine un dezavantaj?**

■ Cred că e un dezavantaj. Sigur că există un câştig pentru instituţie când directorul este, în acelaşi timp, regizor. El gândeşte ca un om care construieşte. Suprapunându-se aceste calităţi, rezultatul este – în principiu – benefic. Firește, calităţile manageriale nu sunt identice cu acelea ale unui creator de spectacol. A fi regizor înseamnă să conduci la un moment dat un grup de oameni îmbarcaţi pentru aceeaşi destinaţie. Să conduci mai multe astfel de „bărci", să le faci să plutească împreună este un lucru extrem de costisitor ca timp. În patru ani cât am fost director, am încercat să traversez acest deşert al tranziţiei şi să aduc teatrul într-o poziţie bună, performantă.

❑ **Am început interviul sub umbra unei insatisfacţii. Tonul dumneavoastră nu ascunde o anume amărăciune? În aceşti patru ani s-a relansat un festival de tradiţie la Piatra-Neamţ, teatrul a avut numeroase premiere, turnee, dumneavoastră aţi montat spectacole pe diferite scene, unele „în primă audiţie", cum ar fi piesele lui Matei Vişniec. De ce persistă totuşi o stare de disconfort?**

■ Simt că există o insatisfacţie generală, nu una proprie mie. Toţi ne-am făcut visuri foarte mari în '90; era firesc. Am ajuns în 1996, şi în ultimele două-trei luni m-am ocupat doar de dileme administrative, de problema salariilor. Multe lucruri nu s-au realizat, dar cel mai grav mi se pare a fi că nu s-a produs o reformă efectivă a sistemului din teatre, măcar a celui administrativ. Continuă să funcţioneze în gol nişte forme care nu mai au fond. Dacă vor continua, ele vor sufoca teatrul. Ştim foarte bine că teatrul nu poate supravieţui fără subvenţii. Cheltuielile pentru spectacole sunt enorme, iar preţul biletelor nu le poate acoperi. Trebuie să fie depăşit impasul, însă totul depinde de cel care este acum „marele Mecena" în România, adică de stat. Cât timp suntem legaţi de el, lucrurile vor merge anevoie. În Bucureşti se realizează spectacole extraordinare, care nu se mai pot juca la un moment dat din motive ce ţin de această structură. Un regizor propune un text, aduce actori din afara trupei pe care o are la dispoziţie, actorii nu rezistă tentaţiei de a lucra cu un mare regizor şi de a lua un ban în plus, directorul teatrului unde ei sunt angajaţi nu se poate opune pentru că ştie că salariile sunt mizerabile, lucrurile se încurcă perfect şi nu se mai pot programa spectacole. Iată cum, deşi continuăm să ne facem bine treaba din punct de vedere artistic, lipsa de criterii care să corespundă realităţii actuale perturbă relaţiile fireşti din spaţiul artistic.

❑ **Aceste probleme administrative rămân totuşi, pentru public, undeva în spatele cortinei. Cu ce veţi veni spre spectatorii care vă aşteaptă în această stagiune?**

■ În afară de spectacolul Mrożek, proiectasem la Teatrul „Nottara" o montare cu **Pisica pe acoperişul fierbinte** de Tennessee Williams. Probabil că acest gând nu va reuşi să se materializeze decât la începutul stagiunii viitoare. Voi mai realiza un spectacol în Germania. Mai departe, lucrurile continuă să fie nesigure. În mod normal, programul ar trebui să fie cunoscut pe doi-trei ani de aici înainte, cu perioade ferme pentru începerea unor proiecte, sub ameninţarea penalităţilor dacă acestea nu sunt duse la bun sfârşit. În momentul de faţă, repertoriile ţin de un joc al întâmplării, chiar la teatrele mari.

❑ **Aveţi o preferinţă neascunsă pentru textele impregnate de grotesc, de absurd, de umor sec, rece, dar care nu e ireconciliabil cu speranţa.**

■ Sunt optimist, altfel nu aş fi făcut nimic din ceea ce am realizat până azi.

❑ **Cum s-a produs întâlnirea cu Matei Vişniec? În viziunea dumneavoastră au apărut, pe diferite scene,** Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă în actul întâi, Angajare de clovn, Trei zile cu Madox, Caii la fereastră, Buzunarul cu pâine **şi alte piese semnate de acest autor.**

■ În decursul carierei mele am montat foarte multă dramaturgie românească. Prietenia cu Matei datează din anii '80. Mihai Şora mi-a vorbit prima oară despre el. L-am cunoscut întâi prin textele lui. Am fost extrem de surescitat când i-am citit piesele (şi nu numai eu, ci şi alţi regizori: Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu). Am devenit apoi foarte buni prieteni şi în continuare s-a întâmplat că am ajuns cel mai încăpăţânat în a-i pune în scenă textele. Am şi reuşit să-i conving pe cei de la Teatrul „Nottara" să montez **Caii la fereastră**. Am terminat spectacolul. Matei însă a plecat cu o bursă la Paris cu două săptămâni înainte de premieră. Cu o zi înainte de începerea spectacolului mi s-a spus „Stop!". Premiera nu a mai avut loc. Matei – în bună măsură şi din această cauză – nu s-a mai întors în România. Ne-am revăzut pe urmă în '88 sau '89 la Londra. În '90, sigur că m-am gândit să montez Matei Vişniec. În primul rând **Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă în actul întâi**, pentru că lectura piesei, în ianuarie 1990, era ca o premoniţie, era revoluţia din 1989 povestită de el în 1983. Pe de o parte, e o relaţie personală. Dacă mă gândesc bine, chiar şi în viaţa lui particulară am avut o influenţă – indirectă, poate, dar covârşitoare.

❑ **Cum?**

■ Actuala lui soţie este scenografa cu care am lucrat **Bine, mamă...** Problema de fond este însă alta. În anii '80 Matei a scris foarte mult teatru, fără a face niciodată concesii pentru a fi jucat. Autocenzura n-a funcţionat. Şi astfel, în mod natural, după 1989, piesele lui erau gata pentru a fi jucate. Acesta este „fenomenul" Matei Vişniec. Chiar dacă nu s-ar fi exilat în Franţa, ar fi fost primul autor român jucat după '90. Asta nu înseamnă, firește, că l-am trădat pe D. R. Popescu, mai ales pentru perioada lui de debut, atât de generoasă. Opera lui dramatică este solidă şi va rămâne. Nimic nu era mai potrivit, acum şase ani, decât **Cezar, măscăriciul piraţilor**, pe care l-am şi montat, de altfel.

❑ **Am discutat despre relaţia regizorului cu actorii, cu dramaturgii, dar mai puţin, aproape deloc, despre relaţia regizorului cu sine însuşi. Căutările, răzvrătirile ori dilemele dumneavoastră au traversat cu destulă discreţie spaţiul acestui dialog.**

■ Relaţia regizorului cu el însuşi e cea cu universul care îl înconjoară. Îmi amintesc de momentul în care profesorul Penciulescu ne propunea ca temă de lucru colajul. Alegerea subiectului şi tratarea sa vizau, inevitabil, însăşi personalitatea studentului. Exerciţiul colajului evidenţia preocupările, convingerile, viziunea despre lume a studenţilor care eram. Nimeni nu a primit notă pentru acest exerciţiu: Penciulescu a considerat ca lipsită de sens aprecierea unei lucrări ce evidenţia înainte de toate sinele şi abia în ultimă instanţă – capacitatea de autoexprimare sau arta mizanscenei.

Regula spune că regizorul se opreşte asupra acelui text dramatic la al cărui mesaj a rezonat propria sa fiinţă intelectual-afectivă. Travaliul său trebuie să potenţeze acel mesaj. În măsura în care se consideră stăpân absolut al mijloacelor de expresie ce-i sunt la dispoziţie, regizorul transgresează uneori limitele mesajului şi se proclamă creator absolut al spectacolului. Un exemplu extrem ar fi Robert Wilson. La el nu mai e vorba despre textul devenit pretext, ci despre subiectul ales ca pretext. (Atâta doar că genul acesta e incongruent cu teatrul de repertoriu în cadrul căruia regizorii români continuă să funcţioneze.) Şi iată cum, fără să vreau, divaghez în context. Oricum, am încredere în capacitatea teatrului românesc de a evolua în diversificare.

ianuarie 1996

ADINA BARDAŞ

LUMINA PÂLPÂITOARE A FOCULUI

PREMIERĂ PE ȚARĂ

TAMERLAN CEL MARE de Christopher Marlowe. În românește de Adrian Solomon. Versiunea scenică: Victor Nicolae, Victor Ioan Frunză, Adrian Solomon, Maria Morar ● TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE" DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 24 aprilie 1996 ● Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză ● Decoruri și costume: Adriana Grand ● Muzica: Aurelian Octav Popa ● Distribuția: Ovidiu Iuliu Moldovan (Tamerlan), Maia Morgenstern, Amalia Ciolan (Zenocrate), Florina Cercel (Zabina), Gheorghe Visu (Baiazid), Leopoldina Bălănuță (Oracolul), Balázs Attila (Calyphas), Vlad Ivanov, Tudor Chirilă (Amyras), Răzvan Popa (Celebinus), Adrian Titieni, Ionel Popescu (Agydas), Mihaela Rădescu (Olympia), Alexandru Georgescu (Guvernatorul Damascului), Mircea Anca (Căpitanul din Basra, Techelles), Mihai Niculescu (Regele Ierusalimului), Andrei Ionescu (Regele Amasiei), Radu Ițcuș (Gazellus), Grigore Nagacevschi (Regele Algerului), Liviu Crăciun (Perdicas), Emil Mureșan (Buriba), Adrian Drăgușin (Regele Soriei), George Sârbu (Regele Marocului), Armand Calotă (Orcan), Andrei Duban (Phodras), Alice Caracostea, Aristița Diamandi (Anippe), Dragoș Stoica (Regele Trebizonului), Mihai Călin (Usumcasane), Dragoș Ionescu (Ceneus), Adrian Lepădat (Magnetes), Nicolae Nastasia (Capolin), Marius Săvescu (Philemus), Corneliu Victor Frimu (Doctorul), Viorel Păunescu (Techelles), Doru Rancea (Theridamas), Delia Nartea, Irina Săulescu (Prima fecioară), Simina Siminie (Ebea), Mihai Iorga (Pașa) și copiii Daniel Solomon, Mihai Corbeanu, George Vișan, Mihai Badea, Silviu Toma, Petre Ionescu.

***

Redescoperirea, readucerea în atenția publicului a unui text teatral foarte vechi constituie întotdeauna un act de cutezanță, riscurile fiind însemnate și, nu o dată, greu de învins. Chiar dacă ne place să spunem „parcă a fost scris ieri", chiar dacă ne lăsăm ispitiți de actualitatea – sau, mai curând, de lipsa datării – temei, replicile unui text în vârstă de câteva secole sună altfel decât suntem obișnuiți, construcția intrigii și a personajelor urmează alte reguli decât acelea familiare nouă, astăzi. Sigur că marca valorii se recunoaște și funcționează, sigur că forța artistică este întărită (ori înnobilată) de trecerea timpului, așa cum timbrul diferit poate fi un element suplimentar de atracție și nu un temei de respingere. Demersul rămâne însă dificil și riscurile, cum spuneam, însemnate. Cu atât mai mult cu cât există tentația (condiție sine qua non?) unor ușoare intervenții asupra literei textului spre a-i păstra nealterat spiritul, iar o „adaptare", oricât de gingaș ar opera, înseamnă inevitabil a merge pe muchie de cuțit.

Acest curaj și l-a asumat Victor Ioan Frunză cu **Tamerlan cel Mare** montat pe scena Naționalului bucureștean, și nu a făcut-o pentru prima dată, cel mai bun exemplu privitor la curaj, dar și la excelentele lui rezultate, fiind **Satyricon**. Repetarea pariului – cu **Tamerlan cel Mare** – nu înseamnă însă, din păcate, repetatea succesului, rezultatul fiind de această dată incomparabil mai modest, ca să nu spunem chiar o înfrângere. E drept, situațiile sunt în mare măsură diferite pentru că în cel dintâi caz era vorba, practic, despre o **scriere** a textului dramatic după modelul textului epic, pe când cel de al doilea înseamnă **rescrierea** unei opere dramatice, deci o adaptare scenică în limitele mult mai precise impuse de textul originar.

Spuneam că spectacolul mi se pare departe de a fi o reușită, iar explicațiile pot fi nenumărate, începând cu banalul „nu i-a ieșit, se întâmplă oricui". În ceea ce mă privește, sunt înclinată a crede că este vorba, în primul rând, despre o lipsă de decizie – sau de rigoare – la nivelul abordării textului. A unei piese în vârstă de mai bine de patru secole, cu importante merite artistice (mai cu seamă, dar nu numai, din punct de vedere al istoriei teatrului) și cu destule puncte nevralgice; o piesă scrisă de un important autor **de tip** shakespearian care însă, vrem-nu vrem, **nu** este Shakespeare.

Indecizia se observă, de pildă, în ceea ce privește situarea în timp a conflictului. Sunt momente, sunt soluții

SFATUL CRONICARULUI

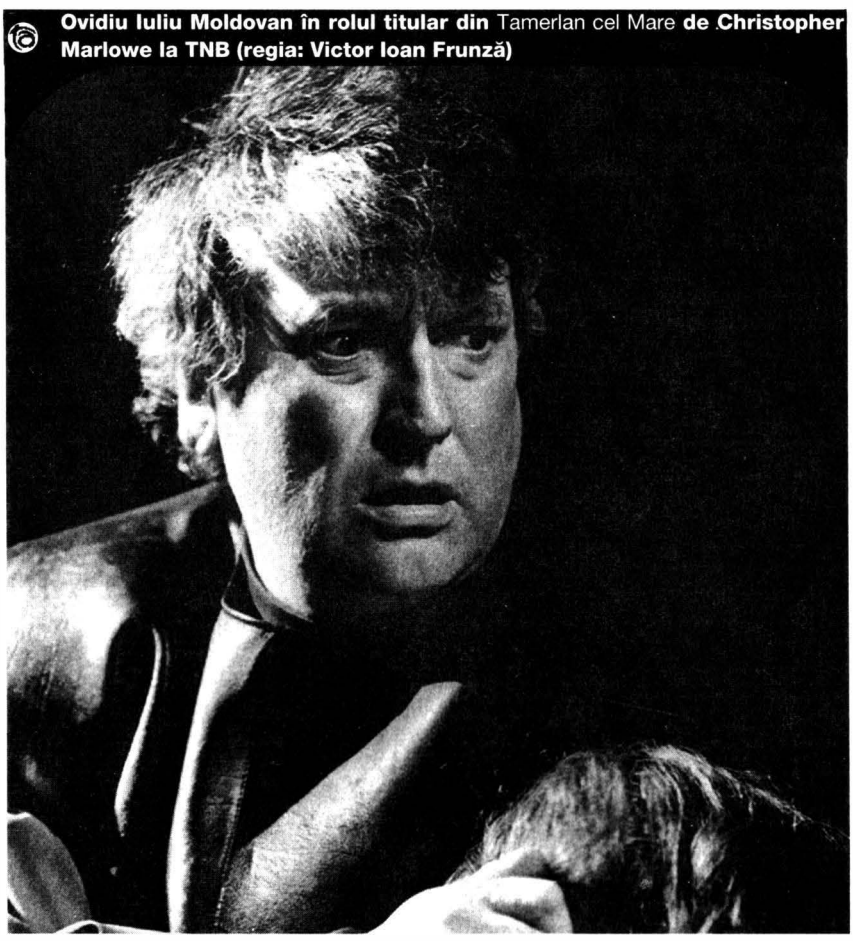
Cititorul va înțelege, desigur, că repartizarea „stelelor" care luminează spectacolele comentate nu aparține redacției, ci fiecărui cronicar în parte.

*****	****	***	**	*
lăsați totul și duceți-vă să vedeți spectacolul!	**lăsați vizitele, recepțiile...**	**lăsați „Actualitățile", serialele**	**lăsați-i pe alții să meargă!**	**lăsați-i să meargă numai pe dușmani**

desene de Adriana Grand

regizorale ce sugerează interesul pentru investigarea dramei puterii desprinsă de orice context temporal ori spaţial, şi asta chiar de la nivelul cuvântului, adică al traducerii care abundă în sintagme moderne ori chiar... la modă (e suficient să amintim stridenţa, în cazul de faţă, a obsedant actualului „să negociem un preţ"). Sunt însă şi multe indicii privind interesul pentru culoarea locală (vezi costumele), pentru sublinierea amuzată a erorilor de informaţie cuprinse în text, cum ar fi fantezistele situări geografice. Tot de indecizie pare a ţine şi alternarea – după criterii greu de perceput din sală – a scenelor în care dominantă este preocuparea de **a povesti** cu acelea în care important este **a reprezenta** sau a comenta vizual. Uşor neclar apare, de asemenea, rolul acordat scenografiei – excesivă, de această dată, cu o frenezie a detaliului care riscă să anuleze meritele concepţiei, să nu mai concureze la un demers **al spectacolului**, ci să evolueze în sine şi, ne pare extrem de rău să o spunem, nu totdeauna în limitele bunului-gust. Afirmăm că este neclar acest rol pentru că, pe de o parte, opulenţa costumelor este impresionantă, ceea ce indică (teoretic, măcar) un rost esenţial în figurarea concepţiei regizorale, iar, pe de alta, ele nu sunt puse, efectiv, „să joace".

Nu e limpede – ori nu reuşeşte să se vadă din sală, ceea ce e acelaşi lucru – nici punctul de vedere asupra cheii interpretării actoriceşti, cu fluctuaţii derutante ale fiecăruia faţă de propria evoluţie, dar şi în relaţie cu partenerul. În general, lucru surprinzător pentru Frunză, actorii nu se prea văd şi e limpede că nu poate fi – în toate cazurile – vina lor. Ovidiu Iuliu Moldovan are momente de extraordinară forţă dramatică, alternând cu altele, ce te fac să presupui intenţii parodice; un actor excelent, cum este Gheorghe Visu, nu reuşeşte nici până la sfârşitul spectacolului să dea greutate ori măcar un contur ferm personajului. Încleştarea pe viaţă şi pe moarte între Tamerlan şi Baiazid, prezentă ca un dublu blestem, ca un narcotic distrugător chiar după victorie/înfrângere, în spectacol nu este relevantă. Stiluri de joc nu numai diferite, dar parcă fiecare dintr-un alt spectacol, adoptă Leopoldina Bălănuţă, Florina Cercel, Maia Morgenstern – actriţe de mare clasă dar care, şi ele, parcă nu se văd aşa cum ar trebui, în pofida unor momente foarte bune ale fiecăreia. Inconsistentă ni s-a părut prezenţa tânărului Balázs Attila, admirabil în **Satyricon**, destul de stângace aceea a Mihaelei Rădescu (în paranteză fie spus, s-ar cuveni o preocupare mai atentă a actriţei pentru pronunţie, de pe scenă auzindu-se cam strident câte un „întuoarce-te" şi alte asemenea uo-uri care pe stradă răsună dezinvolt). Vorbind despre actori, nu putem trece cu vederea o altă chestiune neclară: dacă regizorul a avut nevoie de o trupă numeroasă – şi, pentru acest text, ni se pare cu totul explicabil –, cum de nu a făcut evident acest lucru, de ce, în marile desfăşurări de forţe, personajele stau grupate silindu-se parcă a trece neobservate, a ocupa cât mai puţin spaţiu?



Ovidiu Iuliu Moldovan în rolul titular din Tamerlan cel Mare **de Christopher Marlowe la TNB (regia: Victor Ioan Frunză)**

Am pus pe seama indeciziei toate aceste neîmpliniri ale spectacolului pur şi simplu pentru că în cazul lui Victor Ioan Frunză nu poate fi vorba despre lipsa suflului pe care îl pretinde o astfel de montare, nici despre neputinţa de a crea momente teatrale de maximă emoţie şi semnificaţie. Pentru remarcabila sa înzestrare mărturisesc cu prisosinţă spectacolele anterioare, dar şi soluţii din **Tamerlan cel Mare**, cum ar fi trecerea băieţilor – printr-o încrucişare de spadă – de la copilărie la tinereţe, ori urcuşul lui Tamerlan pe scara vârstei. Nu sunt singurele exemple, desigur, sunt primele care îmi vin în minte.

De fapt, ceea ce ar defini cu o singură imagine impresia lăsată de montare, descriind totodată şi senzaţia de frustrare pe care o resimţi ca spectator, cred că ar putea fi lumina spectacolului: un clar-obscur pâlpâitor, ca reflexul focului ori al apei, spart când şi când de intervenţia unui proiector ce îţi arată conturul real pe care îl au (sau ar fi trebuit să-l aibă) lucrurile.

CRISTINA DUMITRESCU

Scenă din Spitalul special de Iosif Naghiu la Bacău (regia: Gheorghe Jora); în prim-plan, Florin Crăciunescu

PATOLOGIA TRANZIȚIEI

SPITALUL SPECIAL de Iosif Naghiu ● TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU ● Data reprezentației: 7 mai 1996 ● Regia: Gheorghe Jora ● Scenografia: Cristina Ciobanu ● Distribuția: Florin Crăciunescu (Dr. Burlacu), Viorel Baltag (Dr. Păun), Anca Bucșă (Dr. Deseară), Ligia Dumitrescu (Angelica), Ioana Drangă (Evdochia), Radu Bogdan Ghelu (Sandu), Narcis Serghiev (Brancardierul), Stelian Preda (Căpitanul Suciu), Adrian Găzdaru (Pițu, Erou al revoluției), Ioan Goranda (Lăutaru, terorist), Despina Prisecaru (Mama lui Pițu), Constantin Coșa (Tatăl lui Pițu), Constanța Zmeu (Doamna în negru).

**

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Ceea ce nu spun medicii și pacienții spitalului în care autorul îi lecuiește pe toți de revoluție este, desigur, motivul intim al bolii lor. Trăită de toți ca amintire a unei stări emoționale fără o explicație rațională, revoluția – sau ceea ce a fost așa denumit – se încrustează inconfortabil în prezent, indiferent de situarea în raport cu baricada. Practician al consensului, directorul spitalului experimentează vindecarea fără medicamente și, ceea ce e mai grav, fără încercarea de a diagnostica boala: obligați să trăiască laolaltă, victimele și călăii își vor reechilibra fluxul vital „până vor putea rosti împăcați că nimeni nu e vinovat". Supus prin frică sau aliat prin compromis cu forțele represive, directorul spitalului abdică de la misiunea ce a definit locul său în societate: el nu-și mai propune să vindece boala prin izolarea celor care sunt o amenințare pentru sănătatea celorlalți și prin administrarea unui tratament adecvat, ci nivelează prin generalizarea simptomelor bolii. Prin neputința de a însănătoși, medicul devine agentul îmbolnăvirii. Societatea descrisă de Iosif Naghiu sub forma unui spital este bolnavă de minciună, care s-a dovedit mai puternică și mai vitală decât orice forță insurecțională... Și minciuna își construiește propriile instituții, a căror existență obiectivă capătă semnificație de adevăr. Această desfigurare a realității și compromitere a valorilor morale este obiectul mâniei poetice a dramaturgului, care folosește tehnica fotografierii impurităților pentru a descrie apoi aluviunile covârșind viul, și spaima în fața lor, și împotrivirea generată de această spaimă.

Conform marelui plan de inginerie socială post-revoluționară, convertit aici în terapie obligatorie, revoluționarul împușcat stă în același salon cu exponentul forțelor misterioase care au tras în el. Între ei circulă un straniu fluid compensatoriu – când unul se însănătoșește (sănătatea fiind o expresie a triumfului ideologic sau erotic), celuilalt i se diminuează funcțiile vitale până aproape de moartea clinică. Supraveghează, profită sau pierde de pe urma acestui proces o faună diversificată: bișnițari, violente ființe primitive și sofisticați manipulatori manipulați. Subintitulată „Visul românesc și omul revoluției prăbușite", piesa lui Iosif Naghiu este un strigăt patetic al unei disperări cu tot atâtea fețe câte personaje cuprinde distribuția. Prin prăbușirea ei, revoluția nu face decât să mutileze pâlpâirile de omenie din lunga noapte totalitară și să stimuleze instinctele animalice ale supraviețuirii. În desfășurarea acestei demonstrații autorul folosește elemente concrete de caracterizare a personajelor, care devin destin simbolic, și faptul că regizorul Gheorghe Jora nu sugerează scenic transcenderea datelor ce țin de imediat determină în bună măsură starea de joasă tensiune a spectacolului. O premisă există totuși: scenografia semnată de Cristina Ciobanu înfățișa un salon de spital-morgă, celulă-altar, asigurând necesara mobilitate a cadrului care permitea declicul oricărei înălțări. Dar și actorii s-au apropiat cu timiditate de ipotezele dramatice ale lui Iosif Naghiu, jucând și dezvoltând sugestiile unor biografii concrete, lăsând la discreția hazardului articularea acestor destine în ritmul planetar sugerat de autor.

Florin Crăciunescu joacă autoritar convingerea că e stăpân pe situație, fără a izbuti însă să arate că toată faconda lui nu este decât o subtilă modalitate a celor din jur de a-și realiza interesele mimând supunerea. Ca orice tiran, directorul spitalului nu este decât creația celor care găsesc tirania profitabilă. În ierarhia spitalului special aceștia ar fi dr. Panu, fostul secretar de partid, jucat, în termenii clișeului căruia i s-a schimbat semnul, de către Viorel Baltag, mecanicul spitalului, întruchipat de Radu Bogdan Ghelu într-un primitivism al râgâielii erotice, și procurorul militar – Stelian Preda, rostind replicile unei inteligențe diabolice și detracate, lipsind însă din interpretare acel „duh" al răului, care poate pune în mișcare caruselul cu revoluționari și teroriști. Mai favorizat de text, revoluționarul lui Adrian Găzdaru insistă asupra tonalității minore, ceea ce dă un ton plângăcios și nu cel al lucidității patetice dorite de autor. Teroristul jucat de Ioan Goranda coincide cu imaginea misterioasă care dăinuie în relație cu această categorie: o prezență periculoasă, o absență amenințătoare. În țesătura dramei, doctorița Deseară ar fi trebuit să reprezinte parcursul de la supunere la înțelegere și revoltă. Anca Bucșă nu jalonează acest drum. Constanța Zmeu, Doamna în negru, este o actriță îmbrăcată în culoarea pretinsă de autor, și nu simbolul pretins de piesă. Vina nu-i poate fi imputată actriței, ci stării de indecizie a concepției regizorale.

Piesa **Spitalul special** a fost – pe merit – distinsă cu premiul UNITER pentru cea mai bună piesă românească a anului 1994. Exegeza ei scenică așteaptă o înfăptuire pe măsură, o osmoză între patetismul lucid al autorului și profesionalismul interpreților.

MAGDALENA BOIANGIU

SPECTACOL LA MINUT

MILIONARUL LA MINUT de Tudor Popescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 17 februarie 1996 ● Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Mircea Cornișteanu ● Distribuția: Cornel Popescu (Dude), Mihai Gingulescu (Surdu), Marinela Popescu (Tița), Ion Fiscuteanu (Iordan), Aurel Ștefănescu (Tincu), Ion Rițiu (Radu), Edi Marinescu (Cornel), Liliana Hărșan (Nuța).

*

Visul omului din acest secol al vitezei era (și mai este, pe la noi) fotografia la minut – un instantaneu, pe cât posibil. N-aș fi crezut că se poate face și un spectacol de teatru „la minut". Nu este vorba despre un happening, ci, din păcate, despre un spectacol repetat cum scrie la carte și prezentat publicului când s-a crezut că este „bun de tipar".

Piesa **Milionarul sărac**, scrisă mai demult de Tudor Popescu, a suferit modificări nu doar în titlu. Autorul a procedat la o intervenție nu numai estetică, dar și chirurgicală, eliminând organele afectate de ideologia regimului trecut, păstrând artera principală și sistemul osos bine constituite și adăugându-le, prin transplant, noi organe vitale. Creatura astfel rezultată este însă ceva artificial, cu urmele catgut-ului vizibile, cicatrizată ici, supurantă dincolo. Cred că dramaturgul nu trebuia să-și supună piesa acestei operații; ar fi fost mai bine s-o lase la latitudinea fanteziei creatoare a regizorului. **Milionarul sărac**, trecută prin filtrul unei concepții regizorale novatoare, putea încă stârni interesul publicului. Textul modificat își va pierde actualitatea pe zi ce trece, căci referirile la personalități ale zilei, precum Crin Halaicu, peste un an-doi nu vor mai avea nici un ecou (eventual, cineva își va aduce aminte că a fost un primar al Bucureștilor care n-a umplut gropile din asfalt). Și dacă societatea noastră va suferi modificări de esență (cine știe?), iar va fi rescris **Milionarul**...? Ce s-ar fi întâmplat dacă Shakespeare și-ar fi modificat piesele după cum sufla vântul dinspre palatul regal? Cred că Tudor Popescu a creat un precedent nefericit. Gestul său întristează.

Eroul principal este același ins mediocru, îmbogățit pe căi necinstite, al cărui principiu ar fi, parafrazându-l pe marele Will, „toată lumea este hoață și noi suntem hoți în ea". Dar, astăzi, frământările acestui milionar (miliardar) nu prea mai prezintă interes: de ce-și mai face el atâta sânge rău din cauza prezenței unui vecin indiscret (Tincu) sau a căpitanului „de rang înalt"? Doar citim zilnic în presă că nimănui nu i se întâmplă nimic dacă se află că și-a adunat averea pe căi ilicite... Simplii găinari sunt exemplar pedepsiți pentru „însușirea" unui casetofon sau pentru escaladarea unor statui, în schimb marile manevre financiare ce ating chiar și cota 1 400 sunt larg mediatizate și atât. Ce mai, reclamă gratuită! În aceste condiții, cazul din **Milionarul la minut** este o floare inocentă pusă la pălăria imaginii pentru uz intern a României.

Programul de sală, o bancnotă mărită de un dolar american (ar fi fost mai sugestivă una de-o sută), poartă o serie de titluri de articole decupate din ziare; între două citate celebre – „Totul se petrece cel mai bine în cea mai bună dintre lumile posibile" (Voltaire) și îndemnul antic „Aplaudați, cetățeni!" – aflăm că: „Ministerul Culturii «mărită» vila Suzanei Gâdea printr-un fals grosolan în acte publice", „Favorizat de parlamentari proeminenți și de înalte fețe bisericești, managerul Grecu și-a trecut pe nume propriu toată Valea Argeșului", „Patronul localului Sexy Club a fost arestat". Undeva se poate citi și titlul spectacolului: **Milionarul la minut**, comedie de Tudor Popescu.

Spectacolul lui Mircea Comișteanu nu este o reușită; soluțiile regizorale și actoricești au fost văzute și răs-văzute și în alte montări. Nu prea se râde în sală, iar atunci când, totuși, se aud hohote, ele se datorează textului, nicidecum regizorului și actorilor. Dintre aceștia se remarcă Aurel Ștefănescu, în rolul băgărețului vecin Tincu, și Mihai Gingulescu (hoțul Surdu).

STRACULA ATTILA

O LECȚIE NETERMINATĂ

LECȚIA de Eugen Ionescu THEATRUM MUNDI, cu sprijinul TEATRULUI „NOTTARA" ● Data reprezentației: 18 aprilie 1996 ● Regia: Horațiu Mălăele ● Decorul: Victor Sălăgean ● Costumele: Velica Panduru ● Distribuția: Horațiu Mălăele (Profesorul), Clara Vodă (Eleva), Silvia Codreanu (Servitoarea), Crenguța Hariton.

***

Scrisă în 1951, la un an după **Cântăreața cheală** - manifestul antiteatrului ionescian –, drama comică **Lecția** conține, s-ar putea spune, schema pură a acestui teatru, căruia genialul său autor îi atribuie libertăți infinite (în teatru totul e permis), dar îi aplică și rigori severe. Mecanismele ucigașe care-l obsedau, privitoare la libertățile omului modern, se rezumă aici la modelul lingvistic, a cărui stereotipie relativ ușor de sesizat este sursă nu numai a crizei de comunicare, dar și a alienării nimicitoare. De altfel, până la descoperirea vidului existențial din **Scaunele**, piesă în care Neantul invadează pur și simplu scena, autorul se mai uimea, încă, descoperind absurditatea ticurilor de limbaj și comportament ce ne domină existența, transformând-o într-o enormă farsă nimicitoare. De aceea, **Lecția**, deși face un pas mai departe spre demascarea resorturilor manipulării și ale tragediei ce rezultă, degajă o candoare stupefiantă.

Din cauza indicațiilor dintr-o celebră paranteză – „Servitoarea scoate o brasardă cu o insignă; poate zvastica hitleristă" –, cariera piesei a urmat adesea calea astfel sugerată, ulterior zvastica fiind înlocuită cu steaua roșie sau cu alte însemne dictatoriale. Cu toate acestea, autorul vizează aici un proces de seducție mult mai subtil decât aceste grosolane aluzii. Și nu e imposibil ca acela care, într-un text rămas celebru („Existența teatrului"), făcea elogiul

visului, să fi intenţionat, în **Lecţia**, o psihanalizare a fenomenului de luare în posesie prin limbaj. Pactul cu Diavolul pe calea... filologiei („Filologia duce la crimă", sună teza de bază a textului) este semnat în urma unor lungi şi insinuante predicţii verbale, care duc la schimbarea treptată a raportului de forţe dintre Profesor şi Elevă, dintre adevăr şi viaţă, pe de o parte, mistificare şi moarte, pe de altă parte. Această cale de înţelegere a piesei pare să-l fi atras pe apreciatul actor Horaţiu Mălăele, căci montarea sa are, din fericire, o premisă metafizică, abandonând optica uzată a politizărilor brutale şi, în acest caz, la-ndemână (politică-manipulare-dictatură-comunism). Mult mai interesantă, şi profitabilă cu adevărat, este încercarea de a demonta mecanismele la nivelul psihicului care, în „evoluţia" lui, nu şi-a modificat, se pare, mijloacele de rezistenţă pe cât şi le-a perfecţionat pe acelea de agresiune. Numai că blândul, simpaticul Mălăele n-avea cum să-şi apropie brutalitatea erotico-criminală a Profesorului decât pe calea inteligenţei perfide şi a cinismului, aşa încât acţiunea lui se opreşte la jumătate: în acel moment – emoţionant, de altfel –, când, trădat de duhul poeziei, face din monologul despre logica ilogică a absurdului un frumos elogiu al adevărurilor simple şi o declaraţie de dragoste. Din această clipă spectatorul nu-l mai poate crede capabil de crimă şi, de altminteri, modul în care înscenează finalul piesei (uciderea elevei), uzând de prea multă butaforie şi de „sforării" care-i repugnau autorului, transformă crunta dramă într-o farsă de bâlci, **ad usum delphini**.

Horaţiu Mălăele şi Clara Vodă în Lecţia **de Eugen Ionescu la „Nottara" (regia: Horaţiu Mălăele)**

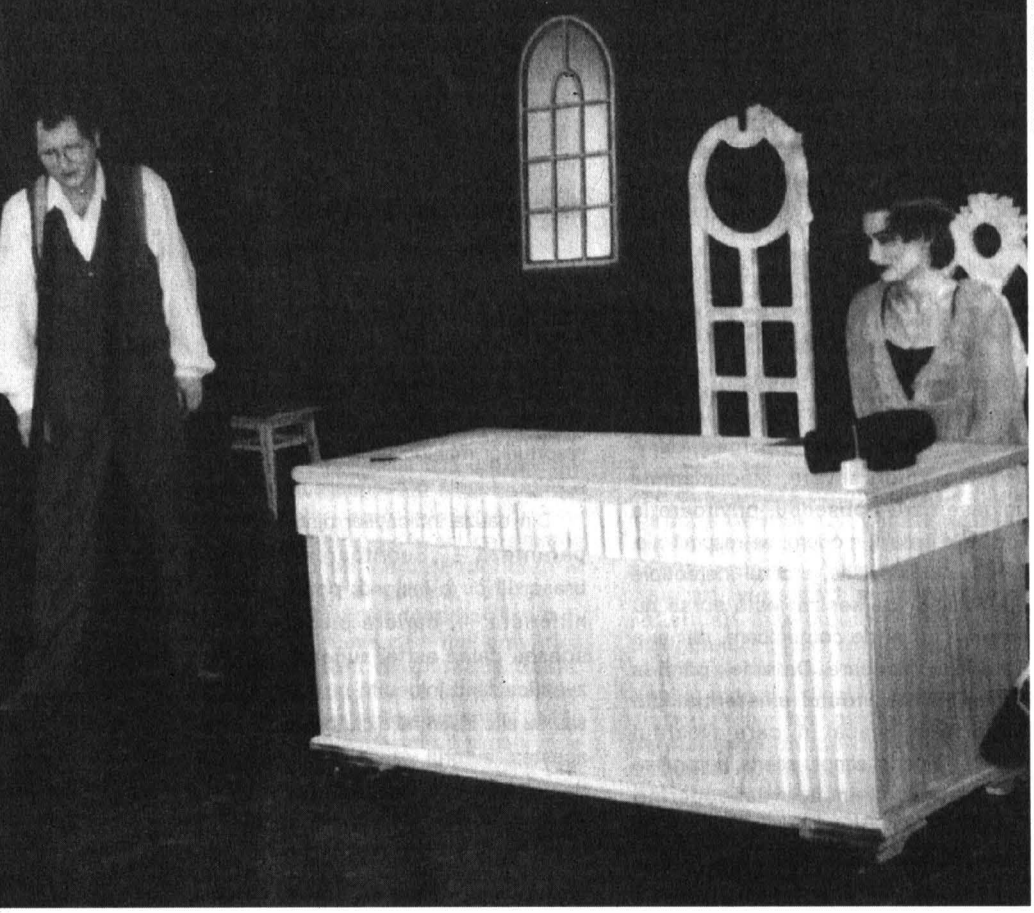


foto: Vasile Blendea

De altfel, urmărind să ducă spectacolul într-o cheie grotescă (teren oricum mai familiar actorului), Mălăele-regizorul atribuie de la început personajelor înfăţişarea unor marionete, producând oarecare confuzii şi, în orice caz, abateri de la indicaţiile amănunţite ale autorului. „Eleva... pare o fată cuviincioasă, binecrescută, plină de viaţă, veselă, dinamică... de-a lungul dramei ritmul viu al mişcărilor ei se va încetini... va deveni tristă şi posacă... chipul ei va trebui să exprime foarte limpede depresiunea nervoasă... va fi lipsită de reflexe, numai ochii, într-un chip nemişcat, vor exprima o mirare şi o expresie de nespus... Profesorul, care pare de la început cu desăvârşire inofensiv, devine din ce în ce mai dominator, mai agresiv, mai nervos, până la sfârşit face ce vrea din eleva lui, care se preschimbă în mâinile lui într-un jalnic obiect..." zice Eugen Ionescu. În spectacol suntem de la început plasaţi într-un cadru bizar: un interior morbid, cu o fereastră strâmbă şi uşi care scârţâie lugubru. Eleva (Clara Vodă), ostentativ caricaturizată, afişează un aer tâmp, constant idiot, inspirând fără efort gânduri ucigaşe. Seducţia erotică pe care mizează autorul e eliminată, insistându-se pe alienarea produsă de babilonia lingvistică dezlănţuită cu mare artă de Profesor (aici, Mălăele e la el acasă). Dar Profesorul nu are nici el aparenţa normală necesară pentru a lăsa loc surprizei aduse de evoluţia personajului spre sinistru şi malefic, chiar dacă actorul, cu misterul lui natural, sugerează unele „ieşiri" halucinante. Servitoarea (Silvia Codreanu), cea dintâi cu care facem cunoştinţă, ne anunţă, prin mersul ei de robot dereglat şi prin masca pictată gros, că am intrat într-un coşmar, într-o lume pe dos, în care ea pare nu doar complicele, ci şi inspiratorul abominabilelor omoruri. Profesorului îi revin, astfel, unele trăsături de victimă. Ipoteza nu se exclude, dar, pentru a o materializa credibil, regizorul trebuia să fi fost mai consecvent cu propriile sale intenţii.

DOINA PAPP

CĂLDUȚ...

Adriana Șchiopu și Radu Amzulescu în Moartea mănâncă banane **de Alfonso Zurro la Teatrul Mic (regia: Jean Dusaussoy)**

MOARTEA MĂNÂNCĂ BANANE de Alfonso Zurro. În românește de Irina Călin ● TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 4 aprilie 1996 ● Regia: Jean Dusaussoy ● Scenografia: Doina Levintza ● Metal: Marian Gheorghe ● Aranjament muzical: Dorina Crișan Rusu ● Mișcarea scenică: Sergiu Anghel ● Distribuția: Radu Amzulescu (Azrael, Moartea), Coca Bloos (Ricardito, Pitaña), Mihai Dinvale (Don Cosme, Leprosul, Ardillo), Șerban Ionescu (Bătrânul), Adriana Șchiopu (Aluniță).

**

Încet, timid, inevitabil nesistematic, dramaturgia universală contemporană începe să pătrundă și în repertoriile noastre. O dată înlăturat embargo-ul politic, ideologic încep să se găsească soluții și pentru depășirea embargo-ului economic (în cazul de față, posibilitatea de a obține de la autori drepturile de reprezentare). Această aducere la zi a repertoriilor ne-a oferit prilejul de a vedea, de exemplu, doar în ultimele luni, piese de Sam Shepard sau Sebastian Barry și, iată, trei texte scurte ale tânărului scriitor andaluz Alfonso Zurro, reunite sub titlul unuia dintre ele, **Moartea mănâncă banane**. Ultimul spectacol citat îl datorăm Teatrului Mic și regizorului francez Jean Dusaussoy care, în urmă cu vreo două stagiuni, ne mai propusese un autor andaluz contemporan, Antonio Onetti, cu **Înjunghiata**, montată la Teatrul Odeon. În ceea ce îi privește pe cei doi dramaturgi spanioli, ne putem considera de-a dreptul răsfățați, piesele lor fiindu-ne propuse nu doar prin intermediul reprezentării lor scenice, dar și în paginile unui volum tradus de Irina Călin, editat de Sic Press Group și lansat în seara premierei de la Mic.

Eticheta „teatru popular" ce însoțește îndeobște scrierile dramatice ale lui Alfonso Zurro răspunde, după mărturisirea autorului, unei preocupări programatice: recuperarea unor „istorii, legende, povestioare, proverbe... care abundă în cultura populară, pentru a împiedica căderea lor în uitare și pentru a putea fi recuperate cum se cuvine de cultura oficială". Pentru un cititor insuficient familiarizat cu acest patrimoniu și căruia nu îi este lesne să cântărească valoarea culturală a restituirii în toate detaliile ei, meritul textelor nu apare foarte însemnat. Ceea ce atrage, totuși, la lectură, ține de ingenuitatea surâzătoare ce însoțește mereu și oriunde creația populară (și, implicit, scrierile lui Zurro), de foarte iberica voluptate de a glosa obsesiv pe tema morții, râzând și înspăimântându-se în același timp, batjocorindo, banalizând-o, dar neignorând-o o clipă, proiectându-i mereu imaginea în cotidian.

Coca Bloos (Soldatul Pitana) în același spectacol

Sunt trăsături pe care le regăsim în concepția regizorală dar, am spune, la nivelul osaturii „teoretice". Carnea, impulsul vital lipsesc, „enunțul problemei" nu este urmat, validat de demonstrație. E un spectacol rece (sau poate călduț), un spectacol la care echipa de realizatori adoptând o atitudine de spectator (avizat, cuviincios, dar spectator), ne e greu nouă, celor din sală, să intrăm într-un joc ce nu începe până aproape de final, deși regulile au fost corect expuse. Imaginea scenică rămâne neutră, neangajantă, cu toate că, din punct de vedere al interpretării actoricești, partiturile sunt bine susținute; parcă centrifug, totuși, fără necesarele corelări de intenții, de tonalități. Prima parte a afirmației e valabilă pentru Coca Bloos, Adriana Șchiopu și Mihai Dinvale; nu și pentru Radu Amzulescu, al cărui personaj rămâne extrem de incert conturat, fapt păgubitor pentru întregul spectacol, căruia Moartea interpretată de el trebuia să-i fie liant. Neutre, fără folos în ultimă instanță, rămân și contribuțiile – altfel, foarte bune în sine – ale scenografiei (Doina Levintza), aranjamentului muzical (Dorina Crișan Rusu) și mișcării scenice (Sergiu Anghel).

Spuneam mai sus că ne e imposibil să intrăm în joc până aproape de final. Precizarea are în vedere ultima piesă a tripticului, **Farsa omului care a zburat**, ce dobândește, grație lui Șerban Ionescu, fluidul de vitalitate pe care îl așteptam încă de la început. Pe ultima sută de metri, deci, lucrurile par a se lega, miraculosul și domesticul coexistă, râsul are forță dar și înfiorare tragică, omul este sublim și derizoriu, moartea e chip al vieții. În situația de față nu prea ne-ar veni totuși să afirmăm că totul e bine când se termină cu bine.

CRISTINA DUMITRESCU

OAZE DE ARTĂ AUTENTICĂ

PREMIERĂ PE ȚARĂ

CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ, adaptare de Alexandr Barannikov după romanul omonim al lui F. M. Dostoievski. Traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă ● TEATRUL „ANDREI MUREȘANU" DIN SFÂNTU-GHEORGHE ● Data reprezentației : 11 martie 1996 ● Regia: Alexandr Barannikov ● Scenografia: Efim Eliția, Liubov Stakova ● Muzica: Arkadi Dimentman ● Distribuția: Bogdan Voicu (Raskolnikov), Augustina Busuioc (Sonia Marmeladova), Costache Babii (Marmeladov), Valentina Cazacu (Katerina Ivanovna), Ina Andriucă (Dunia), Nicolae Ion Croitoru (Svidrigailov), Adrian Ancuța (Razumihin), Sebastian Comănici (Lujin), George Țoropoc (Porfiri Petrovici), Marilena Negru (Pulheria Raskolnikova), Sergiu Aliuș (Aliona Ivanovna, Studentul, Târgovețul, Cerșetorul), Oltea Blaga (Lizaveta Ivanovna), Marius Cisar (Lebeziatnikov), Vitalie Bichir (Sergentul Dinamită), Tiberiu Tudoran (Ofițerul), Aurelian Cristea (Zametov), Tudor Smoleanu (Mikolka), Ileana Surdu (Nastasia Petrovna), Mona Codreanu (Fetița din parc), Rozalia și Graziella Duma (Copiii lui Marmeladov), Duța Guruianu (Luiza Ivanovna), Ștefan Alexandrescu (Sergentul de stradă, Preotul), Adrian David (Portarul, Vizitiul, Flăcăul).

***

Orice încercare de a transpune pe scenă un roman implică un anumit grad de risc. Cu atât mai mult atunci când romanul e celebru. Este și cazul ultimei încercări a Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu-Gheorghe, care, sub bagheta regizorală a rusului Alexandr Barannikov, s-a angajat, nici mai mult nici mai puțin, decât să monteze **Crimă și pedeapsă** de Dostoievski. Ceea ce a însemnat mai mult decât o îndrăzneală, căci regizorul n-a purces la realizarea unei dramatizări propriu-zise, ci a luat pur și simplu cartea, a sărit peste descrieri (reținându-le însă semnificațiile) și s-a apucat să facă mizanscena dialogurilor existente din belșug în filele celebrului roman. Așadar, nu-i de mirare că povestea studentului Raskolnikov – cel care comite o crimă, justificând-o atât în prealabil cât și post-factum prin fel de fel de teorii filosofice justițiare – prilejuiește un spectacol „mamut", de o întindere parcă fără margini. Totuși, spectatorii, în special cei tineri, manifestă o răbdare exemplară, chiar dacă lungimile sunt evidente. Ele se manifestă în prolixe discuții lipsite de dramatism, în care eroii își teoretizează gesturile printr-o filosofie de cafenea (sau de... cârciumă), precum Raskolnikov (pe care regizorul îl multiplică, dorind astfel să ne arate că ideile sale, materializate într-o crimă cu premeditare, nu caracterizează un caz singular, ci atitudinea adoptată de o anumită parte a intelectualității în formare, ale cărei idealuri se izbesc de zidul de nepătruns al unei societăți ce și-a pierdut busola morală) sau declasatul Marmeladov. Deși regizorul nu operează, cum spuneam, o dramatizare, el are totuși o idee de reprezentare, pe care a exploatat-o cu inteligență și capacitate de expunere a demonstrației; are, deci, o miză, pune un pariu pe care îl câștigă în mare măsură.

Secondat de scenografii Efim Eliția și Liubov Strakova, el compune un spațiu în care drama se consumă sub semnul crucii izbăvitoare de păcat: un podium construit în mijlocul sălii, peste scaune, se prelungește în scenă, unde există alte două locuri de joc, la dreapta și la stânga. În acest spațiu sunt plasate simetric două triunghiuri cu semnificații simbolice: primul, un fel de piramidă, sugerează ochiul divinității și e plasat sus, la ștangă (Dumnezeu e în ceruri, ne

Scenă din Crimă și pedeapsă **după Dostoievski la Sfântu-Gheorghe (dramatizarea și regia: Alexandr Barannikov)**

vede şi ne numără păcatele, vor să spună scenografii), amintind de cele aflate pe bolta bisericilor ortodoxe, dar fiind stilizat până la limita extremă; cel de al doilea, bolovanul sub care Raskolnikov ascunde banii, este situat pe podiumul din sală, deci între păcătoşi, şi iluminat în corespondenţă cu primul: între cer şi pământ, între rai şi iad există o comunicare directă. Altfel nu şi-ar avea rostul izbăvirea din finalul atât de tulburător, impecabil organizat din punctul de vedere al plasticii scenice şi al semnificaţiei: Raskolnikov şi Sonia trec pragul omenescului spre purificare, învăluiţi în nouri albi, pe fundalul unui cer albastru şi cu ochiul lui Dumnezeu veghind în lumina sa aurie. E un tablou emoţionant care, alături de alte câteva (scena în care Sonia îi citeşte lui Raskolnikov din Biblie despre învierea lui Lazăr, cea în care Katerina Ivanovna află despre moartea soţului ei, Marmeladov, reluarea anchetei, parastasul), reprezintă punctele forte ale montării, oazele în care frumuseţea nu se limitează la aspecte formale, ci implică semnificaţii adânci, la a căror împlinire actorii aduc substanţiale contribuţii.

Moment din acelaşi spectacol

Parcă în nici un alt spectacol din cele văzute pe această scenă – ce caută să-şi stabilească, dacă nu un stil propriu (nici nu se poate atâta timp cât se lucrează în permanenţă cu regizori invitaţi), măcar unele jaloane ce o pot călăuzi pe un drum bun – n-am reuşit să observ atât de clar aportul creator al actorilor la roluri. Încep cu Bogdan Voicu, al cărui Raskolnikov, deşi marcat de imobilitate facială – un chip interiorizat de Cristos „răzvrătit" – permite, în mod paradoxal, să i se citească pe figură zbuciumul şi revolta împotriva nedreptăţilor sociale, dar şi bizara concepţie conform căreia, în numele unui ideal, îţi poţi permite orice. Bogdan Voicu îşi asumă într-un fel şi masca unui tarat psihic, pe care o poartă în permanenţă, renunţând la afişarea convulsiunilor sufleteşti, a zbuciumului lăuntric, aşa cum ne-au obişnuit alte viziuni asupra personajului.

Costache Babii – un mare actor, un actor special –, deşi parcă uşor grăbit în descoperirea datelor personajului Marmeladov, dă sens filosofic şi traiectorie dramatică ratatului cu ifose, în timp ce soţia lui, Katerina Ivanova, are parte de una dintre cele mai bune interpretări creatoare din spectacol. Căci Valentina Cazacu – actriţă cu ample valenţe dramatice – joacă fără rezerve, dăruindu-se tulburătorului său personaj până la identificarea de tip stanislavskian. Jocul ei trece rampa, emoţionează şi chiar înfioară. Momentul aflării veştii despre decesul lui Marmeladov sau cel al trecerii ei în nefiinţă sunt nu numai foarte bine regizate, rezolvate într-o plasticitate de grup emoţionantă, ci şi magistral jucate de această vioară întâi a echipei actoriceşti, Valentina Cazacu dovedind reale calităţi de tragediană.

Surprinzătoare în raport cu lipsa de experienţă (este vorba despre o tânără actriţă amatoare), evoluţia Augustinei Busuioc (Sonia) vădeşte o trăire autentică, de un dramatism bine conturat, fapt pentru care unele strângăcii inerente îi pot fi trecute cu vederea. Interpretarea ei se impune ca un debut promiţător, cu certe perspective de viitor.

Ne-au mai reţinut atenţia, fără să ne obsedeze, câteva propuneri interpretative: George Ţoropoc (Porfiri Petrovici), insinuant şi exact în anchetatorul îmbrăcat în alb (semn evident că în acest spectacol se urmăreşte, într-un fel, procesul purificării – personajele n-au identitate socială concretă, devin arhetipuri într-o ecuaţie lipsită de concreteţe istorică, costumele nu reproduc o epocă, ci doar o sugerează vag), Ina Andriucă (Dunia), dovedind sensibilitate în comunicarea cu partenerii, însuşindu-şi cu demnitate drama eroinei şi purtând-o cu eleganţă şi rafinament artistic.

Există şi actori-interpreţi care rămân în memorie în ciuda rolurilor mai sărace în substanţă dramatică: Marinela Negru, Ştefan Alexandrescu, Ileana Surdu, Duţa Guruianu, Vitalie Bichir (cu uşoare note de artificialitate în buna intenţie de a caricaturiza personajul), Marius Cisar, Sergiu Aliuş (în patru ipostaze, nu în toate excelent), Adrian Ancuţa sau Tudor Smoleanu, precum şi o categorie a cărei prestaţie nu acoperă roluri importante în economia montării, cum este, de pildă, evoluţia săracă şi inexpresivă, de o platitudine supărătoare a lui Nicolae Ion Croitoru, actor ce-şi ratează cu dezinvoltură personajul, într-o naivă încercare de afirmare solistică. În acest caz, credem noi, s-a produs o gravă eroare de distribuire. Există apoi o sumă de actori a căror prezenţă nu e concludentă fie din cauza partiturilor restrânse, fie din cauza lor; este situaţia lui Mihail Sebastian Comănici, actor de altfel talentat, ce manifestă însă o anume tendinţă spre manierism şi la care se vede întotdeauna când face pe scenă ceva ce nu-i place.

Crimă şi pedeapsă, la teatrul din Sfântu-Gheorghe, are meritul de a nara scenic, cu unele momente de tulburător dramatism, o poveste cu semnificaţii filosofice şi religioase importante, în care scene rezolvate admirabil alternează cu soluţii plate şi inexpresive; un spectacol care, în ciuda inconsecvenţelor şi a duratei (peste patru ore), **nu plictiseşte**.

DIMITRIE ROMAN

CANIBALISM VERBAL

REGINA MAMĂ de Manlio Santanelli. Traducerea: Florian Potra ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentației: 15 martie 1996 ● Direcția de scenă și coloana sonoră: Mona Chirilă ● Scenografia: Mihai Ciupe ● Distribuția: Silvia Ghelan (Regina), Marius Bodochi (Alfredo).

****

Potrivit renumitului dramaturg Aldo Nicolaj, Manlio Santanelli și Annibale Ruccello formează „vârful" generației tinere a comediografiei italiene contemporane. Născut la Napoli, în 1938, Santanelli debutează cu **Ieșire în caz de pericol**, piesă pentru care va primi Premiul IDI (Institutul Dramaturgiei Italiene), fiind socotit descendentul direct al lui Eduardo De Filippo, prin interesul său față de problemele familiei, văzută ca nucleu al societății, un nucleu, însă, frământat de conflicte interne și generator de psihonevroze. Piesa **Regina Mamă** apare în 1985; despre ea, Eugen Ionescu nota în „Le Figaro", la premiera pariziană de la Théâtre de Poche: „**Regina Mamă** este una dintre cele mai frumoase piese pe care le-am văzut în ultimul timp. (...) Dacă vă place să descoperiți, mergeți să vedeți, mergeți să vedeți **Regina Mamă**, care este o piesă captivantă, tragicomică și subtilă totodată".

Spectacolul Teatrului Național din Cluj plasează povestea într-un spațiu imaginar în care cele două personaje – Alfredo, fiul muribund, și Regina, mama – coexistă ca materializare a amintirilor celui dintâi. Alfredo recheamă din memorie făptura mamei, cu care va juca un crud joc de-a viața și moartea, de-a minciuna și adevărul; un canibalism verbal inimaginabil. În pragul morții el însuși, fiul îi administrează mamei, picătură cu picătură, ideea morții ei iminente: „globulele albe ale doamnei Regina Gianelli mănâncă globulele roșii ale doamnei Regina Gianelli". Scriitorul ratat, rămas fără lucru și măcinat de dorința unei „reveniri" printr-un roman a cărui eroină principală să fie propria mamă, cu viața, intimitățile și moartea ei, vinde, de fapt, tot ceea ce are omul mai sfânt. Blestemul va cădea însă, inevitabil, asupra lui: cine este mai disperat, fiul, un fost copil „dificil", ros pe dinăuntru de vidul sufletesc, bătrân la numai treizeci de ani, sau mama, femeia modernă, vitală în pofida vârstei înaintate? Proiectarea crâmpeielor de amintire fixate pe membrana fotosensibilă a unor diapozitive încheie seria scenelor haotic orânduite în subconștientul muribundului. Fiul „real" moare, iar mama, trecută în neființă cândva, demult, biruie moartea. Ea trece, ca o umbră, mai departe, împingând spre necunoscut căruciorul de copil, în timp ce Alfredo se prăbușește în neființă. O splendidă imagine scenică: Regina abandonează căruciorul și, continuându-și drumul după un paravan, dispare din câmpul nostru vizual; landoul de copil își urmează traiectoria impusă de mamă/viață/soartă, iar decorul se ridică, sugerând căderea (moartea) eroului.

În excelentul spectacol regizat de Mona Chirilă evoluează „regina" Naționalului clujean – Silvia Ghelan – și actorul atât de special, mai mult decât o vedetă, al instituției, Marius Bodochi. Drama de înfiorătoare cruzime a personajelor ne este înfățișată limpede, fără menajamente, evidențiindu-se totodată încărcătura ei de sensibilitate. Marius Bodochi s-a apropiat de rol cu minuție și dragoste; el vibrează la aceeași lungime de undă cu personajul, dedicându-i-se integral. Pe doamna Silvia Ghelan eu am văzut-o ultima oară în **Livada...** lui Harag, montată la Târgu-Mureș. Iat-o acum în rolul Reginei Gianelli, având, ca și eroina, o combustie interioară maximă, fiind, ca și ea, modernă și plină de vitalitate. Regretatul Nicolae Carandino nota, în cartea „Actori de ieri și de azi", apărută la Editura Dacia din Cluj, în anul 1973: „... Silvia Ghelan este o actriță inedită, se simte, în felul ei de a juca, presiunea rezervelor de care dispune. Și, mai ales, ne dăm seama că nu a jucat încă marele rol care să o rezume și care să ne prosterneze – fără cuvânt – la picioarele ei. Dar acest rol nu poate întârzia. Acest rol și acest triumf". Cred că acest rol, Regina, i-a confirmat triumful.

STRACULA ATTILA

O PARADOXALĂ COMBINAȚIE DE RITMURI

UNCHIUL VANEA de Anton Pavlovici Cehov ● TEATRUL DE NORD DIN SATU MARE ● Data reprezentației: 12 mai 1996 ● Regia: Goange Marinescu ● Scenografia: Ștefania Cenean ● Ilustrația muzicală: Annamaria Manfredi ● Distribuția: Constantin Dumitra (Serebreakov), Marina Procopie (Elena Andreevna), Anca Similar (Sonia), Livia Ungureanu (Voinițkaia), Radu Sas (Voinițki), Corneliu Jipa (Astrov), Carol Erdos (Teleghin), Rora Demeter (Marina), Tudor Marinescu (Vanea, un copil care mănâncă mere).

**

Alături de **Pescărușul**, **Unchiul Vanea** este, cred, cea mai jucată piesă din dramaturgia cehoviană; la noi, cel puțin. Probabil, date fiind mai marea simplitate (aparentă) a acțiunii și numărul mai mic (tot aparent) de roluri ce pretind, spre a fi bine acoperite, personalități actoricești puternice, multe și mulți au fost și sunt teatrele și regizorii care „atacă" cele două texte. Și dacă **Pescărușul**, din cauza ori datorită faimosului monolog al Ninei Zarecinaia, care presupune existența unei actrițe și tinere, și perfect formate, mai descurajează elanurile grăbite ale oamenilor de spectacol, **Unchiul Vanea**, cu partiturile sale nu tocmai copleșitoare ca întindere, înțesate de replici atât de anodine, s-ar zice, ca formulare și atât de „abordabile", le atrage, dimpotrivă, cu prisosință. Poate și din acest motiv, **Unchiul Vanea** deține, între piesele cehoviene montate în România, un record neomologat, dar grăitor: recordul căderilor, în „palmares" intrând inclusiv numele unor regizori importanți.

Posomoritele considerații de mai sus nu și-au propus neapărat să dea tonul comentariului asupra reprezentației sătmărene, dar nici nu au ținut cu tot dinadinsul să evite această posibilitate. Regizorul Goange Marinescu – altminteri, brav conducător al Teatrului „Anton

Imagine din Unchiul Vanea **de Cehov la Satu Mare (regia: Goange Marinescu)**

Pann" din Râmnicu-Vâlcea – îmi este, personal, necunoscut ca autor de spectacole; nu știu când, unde, ce și cum a mai pus în scenă. În orice caz, Cehov pare să fi fost, pentru forțele sale artistice, o piatră destul de greu de ridicat. Textul e corect descifrat în litera lui, personajele sunt așezate pe făgașele caracterologice îndeobște folosite (Unchiul Vanea și Sonia sunt înduioșători, Elena Andreevna e nefericită și funestă, Serebreakov e pompos și arogant etc.), dar spiritul cehovian, ironic, tandru și atoateînțelegător, se păstrează cu obstinație departe de scenă, atingând-o, fugar, doar în vreo două momente: uciderea ratată a lui Serebreakov de către Vanea și despărțirea Elenei Andreevna de Astrov, rezolvate într-o inspirată notă comic-patetică. Păcatul grav al montării stă însă în paradoxala combinație dintre ritmul ei interior, lânced, fastidios, și ritmul rostirii actoricești, precipitat, lipsit de accente și nuanțe (fiind vorba despre o trăsătură cvasi-generală, presupun că interpreții au urmat indicațiile regizorului), fapt care, pe lungi porțiuni, face textul aproape de neînțeles, și în literă, și în spirit.

În aceste condiții, evaluarea contribuției actorilor devine o operație riscantă atât pentru ei, cât și pentru cronicar. Iată de ce mă limitez să spun că, exceptându-i pe Corneliu Jipa, ale cărui intonații sunt (ori par) false, și pe Anca Similar, a cărei redusă experiență scenică e vizibilă, distribuția a fost „în notă" – în nota spectacolului, adică. Au izbutit, totuși, să se detașeze, dând contur și un reconfortant aer de adevăr micilor roluri ce le-au revenit, Carol Erdos (Teleghin), Rora Demeter (dădaca Marina) și Livia Ungureanu (Voinițkaia). În scenă mai circulă și un pușți, botezat în program „Vanea, un copil care mănâncă mere"; e cât se poate de drăgălaș, dar rostul lui acolo rămâne abscons. (Paranteză: piesele lui Cehov sunt foarte des „agrementate", la noi, cu apariții infantile, ceea ce demonstrează că regizorilor români le-a plăcut mult filmul „Piesă neterminată pentru pianină mecanică" al lui Nikita Mihalkov după **Platonov**; dar și că diferențele dintre semnificația expresivă a unor elemente în teatru și, respectiv, în cinematograf par să nu le fie prea limpezi.)

Sub aspect vizual, spectacolul este compus cu îngrijire și bun-gust. Meritul esențial în acest sens revine, fără îndoială, scenografiei. Ștefania Cenean – care a realizat și imaginea plastică a excepționalului **Unchiul Vanea** montat de Mircea Cornișteanu la Craiova, acum vreo opt ani – a alcătuit decorul din melancolici mesteceni desfrunziți, printre ale căror trunchiuri albe personajele se caută, se găsesc și se pierd mereu, ca într-un labirint al singurătății iremediabile. (În decor figurează și un candelabru pe care regizorul – cu sprijinul probabil al capricioasei orgi de lumini – îl pune în funcțiune conform unei logici absolut misterioase.) A confecționat costumele din stofe suple în culori pastelate, definind, astfel, realitatea evanescentă a eroilor mai convingător decât o fac replicile, ce abia răzbat spre sală. A creat, cu alte cuvinte, o scenografie foarte frumoasă.

ALICE GEORGESCU

FIERBERE FĂRĂ CLOCOT

DOMNIȘOARA IULIA de August Strindberg ● TEATRUL VALAH DIN GIURGIU ● Data reprezentației: 22 martie 1996 ● Regia: Florin Antoniu ● Scenografia: Ioana Albaiu ● Distribuția: Violeta Crețu (Iulia), Toma Vasile (Jean), Riana Popescu (Kristin).

***

De câte ori se reprezintă la noi o piesă a dramaturgului suedez Johan August Strindberg (1849-1912), mă întreb care a fost rațiunea înscenării ei. Uneori îmi pare că o descopăr, alteori îmi rămâne ascunsă. Mie numai? Sau și regizorului? Ori directorului de teatru? Adesea ni se servește argumentul actualității. Sau actualizării. Ori corespondențelor contemporane. Aceasta e o motivație îndeobște politică. Sau doar de politică teatrală, și poate fi eficientă, după cum însă poate și obnubila expresia artistică. Ori aspirația spre stil. Sau alte căutări de regim estetic. După cum, se poate degrada în imixtiuni grosoloane în text și trimiteri forțate spre evenimente și persoane ale timpului nostru.

Altădată, înțelegem că s-a ales piesa pentru că o actriță ar fi bine servită de rolul principal. Sau un actor. I s-ar da

posibilitatea unei bravuri personale. În atare cazuri, atenția – și a realizatorilor, și a spectatorilor – e focalizată de protagonist și spectacolul rămâne – să zicem așa – monoform.

Există și împrejurări când inițiatorul punerii în scenă a unei piese strindbergiene e subjugat de duritatea conflictualităților, de percutanța disecției psihologice, de acuitatea stărilor de spirit. Atunci ne face părtași la o cercetare a zonelor subconștientului, a visului, a halucinațiilor ce descompun realitățile în imagini caleidoscopice, rânduite într-o altă ordine decât cea logică. Suntem părtași, împreună cu autorul și artiștii, la investigarea anormalității ce provoacă drame, cu ajutorul cărora ajungem – făcând într-un fel și drumul întors – la cauze ultime ale surpărilor sufletești, după un ocol pe căi obscure, neînțelese. Așa se întâmplă, cred, la **Pelicanul** creat de Cătălina Buzoianu și Valeria Seciu. Așa a fost la **Dansul morții**, rescris de Dürrenmatt și încă o dată scris, cu semne teatrale originale, de Liviu Ciulei. Sau la **Drumul spre Damasc**, cețos dar acaparant demers artistic, la Stockholm, gândit de Ingmar Bergman.

În prefața la una dintre primele sale scrieri, **Domnișoara Iulia**, când jurnalistul, actorul (de la teatrul din Uppsala) nu era încă Strindberg naturalistul, teoretician avant-la-lettre al expresionismului scenic, autor dornic de reînnoirea actului teatral și repudierea convențiilor osificate, acesta declară: „M-am lăsat sedus de un subiect, departe de luptele partizane ale timpului nostru". S-a vrut în afara timpului concret. Într-o zonă de eternitate, aceea a conflictului dintre bine și rău, dintre bărbat și femeie sau – ca să împrumutăm o sintagmă dintr-o piesă ulterioară a sa – a luptei Omului cu Îngerul. „Acest tip de conflict – conchide – e de interes durabil. L-am găsit convenabil pentru o tragedie".

Privind cu luare-aminte spectacolul făurit de tânărul regizor Florin Antoniu am impresia că, într-adevăr, el l-a urmat pe autor pe această cale. Nu a apăsat pe pedala ciocnirii – gata stabilite – între stăpân și slugă, bogat și sărac. O fecioară trufașă și capricioasă, excitată la culme și dorind a-și răzbuna frustrări de rădăcină ancestrală, vrea să ia în posesie un bărbat ce i-e oricum supus; dar trăiește, după clipa de iubire, una de cumplită dezamăgire. Bărbatul e altul decât cel presupus, un animal lacom și perfid. Iubirea s-a evaporat imediat după act. În femeie se prăbușește totul; în el crește o poftă nouă, aceea a profitului tern de pe urma întâmplării. În jurul lor sporește pânza de păianjen a opiniei publice ostile mezalianțelor; din ea nu e ieșire. Consecința, obligată, e moartea.

Am reținut și conformitatea actriței Violeta Crețu cu o cerință a dramaturgului – și care pare a avea îndreptățire, cel puțin în raport cu sistemul său de imagini. El își îndeamnă interpretele rolului Iulia să nu încerce a obține milă față de drama eroinei. „Mi s-a povestit întâmplarea – spune – și m-a impresionat." A dorit să scrie o tragedie, dar n-a vrut să inculce compasiune pentru protagonistă, care și-a provocat singură incendiul ce a mistuit-o. Ea se izbăvește, sinucigându-se, dar strică viața bărbatului, pe aceea a servitoarei Kristin – care se logodise cu valetul Jean – și aduce nenorocire și bătrânului conte, tatăl ei, ce va rămâne să suporte rușinea, oprobriul, neîndurarea semenilor. Drama e, deci, mai degrabă a tuturor celorlalți. Actrița a înțeles că are, în acest sens, și o funcție de revelator și nu s-a impus (n-a fost impusă de regie) în postura de vedetă singularizată pe lângă care ceilalți fac figurație. Jocul ei e sinuos și flexibil. Găsește tonurile potrivite pentru poruncă și pentru umilire. Cade într-o disperare înghețată, fără a jilăvi rolul cu lacrimații. Capriciile și indecizia ar fi avut nevoie de ceva mai multă fantezie. Dar această domnișoară Iulia valahă are date care marchează un debut scenic făgăduitor.

„O masă și două scaune" își dorea autorul ca decor. El se referă la masă ca la un element de coagulare a ciocnirilor – ce se petrec într-o singură odaie, într-un singur act dramatic. „Masa – zice – dă coerență dialogului, **creează relația**." Într-adevăr, scenografa Ioana Albaiu a situat obiectul, masiv, în centrul scenei. În jurul lui gravitează cele trei personaje. Se și începe spectacolul, cu servitoarea-bucătăreasă Kristin (Riana Popescu, o prezență notabilă prin rigiditate, atitudine zeflemistă, porniri aspre, apropieri lipsite de senzualitate, glume glaciale), care mărunțește zarzavaturile lovind cuțitul de masă în ritm nervos, în zgomot continuu, mitraliind leguma pentru supă. Aici, pe unul din scaune, își exercită sordidele-i atribuții valetul Jean, lustruind cizmele stăpânului. La această masă se încheagă idila forțată a cupidei domnișoare cu lacheul. Acesta e un bărbat înalt, robust, purtând cum se cuvine livreaua, arătându-se cam mocofan cu bucătăreasa, dar smerit cu stăpâna, rugând-o chiar, respectuos și insistent, de la un moment dat, „să nu atâțe focul", să se gândească la „ce va spune lumea". Chiar în cedarea sa la agresiunea luiei păstrează un fir de respect, o vagă stingherealã. O inspirată translație regizoral-scenografică în joc de umbre a consumării unirii fizice a celor doi ferește reprezentația de o trivialitate inutilă, propulsată însă în destule spectacole, în asemenea cazuri, în prim-plan și în plină lumină. Sugestia e realizată aici cu finețe.

Strindberg punea preț pe pantomimă și, în genere, pe mijloace non-convenționale. I se părea relevantă tăcerea. Socotea că monologul e o posibilitate utilă personajului pentru a se mărturisi și a-și divulga interioritatea. Iar dialogul îl descria cum „crește, se dezvoltă, ca tema unei compoziții muzicale". Toma Vasile, interpretul lui Jean, își expune mulțumitor monologul, intră în dialog cu un aer firesc, pigmentându-și apoi replicile cu surpriză, reținere, spaimă, autoritarism, bădărănie, interogații insidioase, tonuri amenințătoare. Atitudinea, gesturile, comportamentul au atributele trebuincioase configurării eroului în condițiile cerute. Pune temperament în mărturisirea idealului meschin, de arivist de mâna a doua. Se rostește, din păcate, defectuos, n-are îndestulătoare iscusință în gradări și nuanțări ale glasului, dicțiunea e carentă. În schimb, relația cu partenerele e stabilită în termeni concludenți.

Fierberea celor trei în cazanul satanic al unui păcat ce le va deturna existențele a fost gândită de regizorul Florin Antoniu fără clocot; la o temperatură care e a bucătăriei și a grajdului – unde se desfășoară subiectul. Ambianța sumbră, vătuirea zgomotelor exterioare sunt, în această concepere a acțiunii, adecvate. O oarecare monotonie se insinuează, de la un moment dat. Poate că a fost și un rezultat al emoțiilor de premieră festivă, cu oaspeți mulți... Oricum, **Domnișoara Iulia** a Teatrului Valah din Giurgiu e un act artistic meritoriu – mai ales dacă ținem seama și de faptul că lansează doi debutanți notabili.

VALENTIN SILVESTRU

SE POARTĂ MODELUL JAPONEZ

REGELE CERB de Carlo Gozzi ● TEATRUL „ION CREANGĂ" ● Data reprezentației: 18 aprilie 1996 ● Regia: Florentina Enache ● Scenografia: Anca Pâslaru ● Muzica: Gabriel Basarabescu ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Distribuția: Mihai Verbițchi (Deramo), Cornelia Pavlovici (Angela), Dumitru Anghel (Pantalone), Cornel Vulpe (Tartaglia), Marina Procopie (Clarice), Marioara Sterian-Voinescu (Smeraldina), Lucian Ifrim (Leandro), Eugen Apostol (Brighella), Mirela Busuioc (Durandarte).

**

După sugestia vag niponă a costumației din **Richard III** în regia lui Mihai Măniuțiu și aerul șocant al imaginilor destinate în premieră publicului din Tokio de către Alexandru Darie în **Julius Caesar**, n-ar mai trebui să ne mire că tânăra regizoare la început de carieră Florentina Enache a plasat acțiunea basmului lui Gozzi **Regele cerb** într-un mediu japonizat. Mai ales dacă ne gândim că Teatrul „Ion Creangă" are legături trainice cu Japonia, pe care a cutreierat-o în turneele sale, prezentând chiar unele spectacole în limba gazdelor. Pe scena teatrului din Piața Amzei, modelul japonez se află, ca să zic așa, la el acasă, chiar dacă se plachează acum pe schema unei dramaturgii al cărei autor ar fi dorit, acum mai bine de două sute de ani, să reînvie prin ea tipurile și măștile commediei dell'arte. Dar mai contează acum ce a vrut sau a intenționat să spună sau să facă un dramaturg cu opera sa? Arta spectacolului s-a emancipat într-atât încât opera scriitorului dramatic, devenită „text", constituie doar trambulina de pe care se lansează fantezia regizorului, autor al spectacolului, constructor al unei opere noi, scenice, mai mult sau mai puțin organice. Organicitatea e una dintre cheile succesului, ale valorii, de fapt, și de ea nu e străin modul cum a fost incorporat textul în spectacol. Uneori izbânda e deplină. Dar asta e o problemă care ar merita o discuție mai largă și nu e cazul să reluăm acum, aici, o dispută ce părea de mult încheiată. Așadar, se poate face orice din orice? Se poate, dar...

Dar când vezi pe scenă personaje pe care le cheamă Pantalone, Tartaglia, Brighella, purtându-se și mișcându-se ca în „Cei șapte samurai", când o vezi pe Smeraldina dând buzna „în arenă" ca un vajnic războinic cu sabia întinsă și urlând de mai-mai să-și piardă glasul, oricât haz ar avea unele momente, nu poți scăpa de o anume senzație de incongruență. Această senzație se instaurează încă de la începutul spectacolului, care ne introduce într-o atmosferă de luptă tensionată, cu strigăte multe și gesticulație belicoasă.

Lucrurile se mai calmează o dată cu apariția lui Durandarte Vrăjitorul, întruchipat cu aplomb feminin de Mirela Busuioc, în chip de papagal strălucitor și jucăuș, iar povestea începe să-și depene peripețiile sub conducerea vraciului-factotum, care schimbă și decorul, devine și statuia detectoare de minciuni și ne ține la curent cu mersul acțiunii, comentând-o, intervenind când e nevoie, cu grație și vioiciune, în ciuda efortului vizibil. Grație lui (adică ei), firul basmului, mult simplificat, se urmărește cu ușurință; uneltirile criminale ale intrigantului Tartaglia sunt, rând pe rând, contracarate și pedepsite, iar Binele învinge Răul ca în orice basm care se respectă, spre bucuria copiilor, fascinați de complicatele transformări din viu în mort și din mort în viu, din om în cerb și invers, ce au loc la adăpostul îmbelșugatei fumigații și al unor trape ușor manevrabile.

Mișcarea scenică e bogată (Bogdan Uritescu), pe alocuri dansantă (Roxana Colceag), muzica lui Gabriel Basarabescu sugerează ambianța sonoră a unui „basm oriental" dorit de regizoare, scenografia viu colorată (Anca Pâslaru) contribuie la configurarea feeric-niponă a spectacolului.

Actorii au răspuns cu mai multă sau mai puțină convingere viziunii și cerințelor regizoarei, muncind, cum se spune, „cu dăruire". Se detașează vizibil Cornel Vulpe, îmbinând cu rafinament și forță dramatică fiorosul și comicul în compunerea intrigantului bâlbâit Tartaglia. Cornelia Pavlovici a creionat credibil o delicată și sensibilă Angela, în timp ce Marina Procopie (pupăcioasa Clarice), alături de Lucian Ifrim (la fel de pupăciosul Leandro), Dumitru Anghel, Eugen Apostol, schițează tipuri ce se rețin greu în agitația generală. Surprinzător de lipsit de vibrație a apărut Mihai Verbițchi în regele Deramo, pe când Marioara Sterian se lansează cu temperament și haz în „războinicul" Smeraldina. Alte personaje n-au trecut din text pe scenă, „datorită" foarfecelui nemilos al regizoarei.

Florentina Enache are fantezie și capacitatea de a construi unele situații comic-dramatice. Încercarea ei temerară, parțial motivată artistic, lasă însă un semn de întrebare cu privire la organicitatea de care vorbeam la început. O mai așteptăm.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

Scenă din Regele cerb **de Carlo Gozzi la „Creangă" (regia: Florentina Enache)**

GEORGE ŞI DORIS

ŞI LA ANUL TOT CU TINE de Bernard Slade. Traducerea: Mircea Bradu ● TEATRUL DE STAT DIN TURDA ● Data reprezentaţiei: 4 februarie 1996 ● Regia: Anatol Pânzaru ● Scenografia: Gheorghe Matei ● Coloana sonoră: Cornel Pop ● Distribuţia: Nina Antonov (Doris), Gabriel Chirea (George).

***

Bernard Slade a reuşit o variantă mai interesantă decât mult mai cunoscuta **Doi pe un balansoar** de William Gibson, construită pe o structură asemănătoare.

Şi la anul tot cu tine este o piesă în tradiţia acelei dramaturgii americane interesate de o anume **psihologie epică**, dacă-mi permiteţi această invenţie terminologică, nu prea aspectuoasă. Dar justă: o psihologie care nu este **dată** şi care nu se afirmă redescoperindu-se mereu pe sine, ci care se pune într-un proces de transformare, nu ştim dacă neapărat în sensul unei iniţieri, în orice caz într-unul al modificărilor de comportament social şi mentalitate. Reacţiile dramatice nu sunt niciodată în acord cu informaţia preexistentă despre personaj, ci cu noul context de relaţii sociale în care acesta se găseşte, trădând de fiecare dată o psihologie „înnoită", schimbată. Este şi cazul lui George şi Doris din piesa lui Slade, un bărbat şi o femeie care, printr-un concurs de împrejurări, ajung să împartă aceeaşi cameră de hotel. În urma acestui fapt, cei doi convin să se reîntâlnească anual, în aceeaşi cameră de hotel, într-o zi stabilită, în ciuda traseelor diferite ale destinelor lor în viaţă. Cuprindem, secvenţial, aproape o jumătate de secol de istorie americană, aproximativ echivalentă, în plan politic, cu epoca războiului rece. Comunicarea lor, frântă de ani, dar terapeutică prin natura convenţiei pe care au stabilit-o împreună, cunoaşte o desfăşurare nu liniară, ci meandrică, fiecare manifestându-se imprevizibil, de la un moment la altul, în funcţie de determinările sociale din viaţa lor de zi cu zi. Elementul de continuitate este dat de însuşi ritualul lor nesmintit şi de o anume complicitate pe care cei doi o instituie, transformându-se în duhovnici – unul pentru celălalt.

Trăiesc, astfel, în ziua „magică" a anului, fericirile sau tulburările din viaţa celuilalt şi, în special, pe cele din familiile lor. Într-unul din ani, George o întâmpină pe Doris, gravidă, cu emoţia şi tandreţea unui veritabil tată în devenire. Iar Doris suferă, la rându-i, când unul dintre băieţii lui George moare în războiul din Vietnam. Aş spune chiar – căsniciile celor doi sunt într-o complicitate foarte strânsă, de vreme ce perechile lor conjugale îngăduie întâlnirea anuală a lui George şi Doris. Relaţia celor doi este una complementară căsniciilor lor şi, fără a insinua în subsidiar cine ştie ce sugestie subversivă sau antisocială, enunţă, foarte curat, această criză umană: rămâne întotdeauna ceva, poate chiar esenţial, în afara comunicării pe care pactul conjugal o presupune între o femeie şi un bărbat. Altminteri s-ar fi pus problema: de ce nu se căsătoresc George şi Doris? În primul rând căsniciile lor sunt fericite, iar în al doilea rând, însăşi complicitatea lor, mărturisitoare şi deloc lipsită de agremente erotice, pretinde un sprijin undeva **în afară**. Este motivul pentru care Doris suferă atunci când află de moartea soţiei lui George – prezenţă pe care o resimţea ca necesară.

Să ne înţelegem: nu e nostalgia întâlnirii edenice dintre Adam şi Eva, după cum nu este nici denunţul laşităţii sentimentale burgheze şi al infidelităţii conjugale ca năruire morală a omului. Slade nici nu instigă, nici nu condamnă. Recunoaşte, însă, fisura ontică în sânul transformărilor umane şi o abandonează într-o ipostază dilematică: criza de comunicare vine ori dintr-o insuficienţă, provocată de sterilitatea morală a istoriei contemporane, ori dintr-o energie debordantă a comunicării, pentru care vechile instituţii morale au devenit prea strâmte...

În această dilemă bine cântărită ştie să plaseze spectacolul şi regizorul Anatol Pânzaru, construind un discurs coerent şi destul de nuanţat. El aduce în scenă doi actori cu experienţă ai teatrului din Turda: pe Nina Antonov, actriţă, nu mă sfiesc să spun, de cea mai aleasă condiţie, şi pe Gabriel Chirea. Nina Antonov ilustrează fără cusur evoluţiile şi revoluţiile unei psihologii care-şi găseşte, totuşi, mereu un echilibru, dezvăluind avataruri ale aceluiaşi personaj, de la tinereţe până în pragul vârstei a treia. La fel şi Gabriel Chirea, conferind rolului său robusteţe, deşi, aş spune, o robusteţe ce încalecă de la bun început şi tonul rostirii, înţepenit pe o invariabilă uneori supărătoare.

SEBASTIAN-VLAD POPA

UN SPECTACOL TINERESC

NOAPTEA DE FERRAGOSTO de Aldo Nicolaj. Traducerea: Florian Potra ● THEATRUM MUNDI ● Data reprezentaţiei: 24 aprilie 1996 ● Regia: Sorana Coroamă Stanca ● Scenografia: Nina Brumuşilă ● Coregrafia: Anatolie Georgescu ● Muzica: Dumitru Capoianu ● Distribuţia: Anca Alecsandra (Pinuccia), Ada Navrot (Mirella), Mariana Dănescu (Elena), Lia Bugnar (Angela), Cristian Moţiu (Bruno), Ion Grosu (Paolo), Ion Bechet (Renato), Vasile Toma (Carlo), Viviana Gherocim (Un clovn).

***

Găzduit de Teatrul Mic, Theatrum Mundi, aflat încă în căutarea unei identităţi care să corespundă şi numelui său, şi intenţiilor actualului său director, Ion Cocora, a prezentat piesa lui Aldo Nicolaj **Noaptea de Ferragosto**. E vorba, de fapt, de noaptea Sfintei Maria, de la 15 august, a cărei semnificaţie în Italia este asemănătoare celei a Nopţii de Sânziene de la noi, din 24 iunie. O noapte cu conotaţii simbolice, magice chiar, îmbiind la depăşirea limitelor înguste ale cotidianului prin înfăptuirea sau trăirea unor evenimente deosebite. O noapte ce face uneori să explodeze doruri şi aspiraţii multă vreme înăbuşite.

Aldo Nicolaj e un autor cunoscut publicului românesc din spectacole ca **Ex, Fluturi, fluturi** şi altele. În **Noaptea de Ferragosto** (titlu inventat ad-hoc pentru piesa **Furnici**) se remarcă încă o dată interesul dramaturgului pentru punerea în valoare a filonului de umanitate din lumea celor sărmani. Construcţia piesei e caleidoscopică, acţiunea dramatică e cam fărâmiţată, legându-se cu greutate pe un fir principal. Poate de aceea personajele au o pondere oarecum egală în desfăşurarea acţiunii a cărei eroină este însăşi noaptea, noaptea cu lună, care-i cheamă afară din casă pe toţi tinerii bântuiţi de nelinişti, de dorinţa de împlinire, de „altceva". Avem de-a face cu un personaj colectiv, o mică aşezare umană de la periferia unui mare oraş, aflată în curs de demolare pentru a face loc unor noi construcţii, impunătoare. Se leagă şi se dezleagă idile, se plâng iubiri pierdute, se înfiripă şi se prăbuşesc speranţe, renasc altele.

Ceea ce justifică în primul rând interesul Teatrului Mundi pentru piesă este vârsta tânără a personajelor, oferind

posibilitatea de a se pune astfel în valoare echipa de tineri actori, angajaţi de curând. Nu întâmplător, de altfel, regia spectacolului a fost încredinţată experimentatei Sorana Coroamă Stanca, regizor inventiv şi excelent pedagog. Poate şi domnia-sa a contribuit la alegerea piesei, care se bucură de foarte buna traducere a apreciatului italienist Florian Potra.

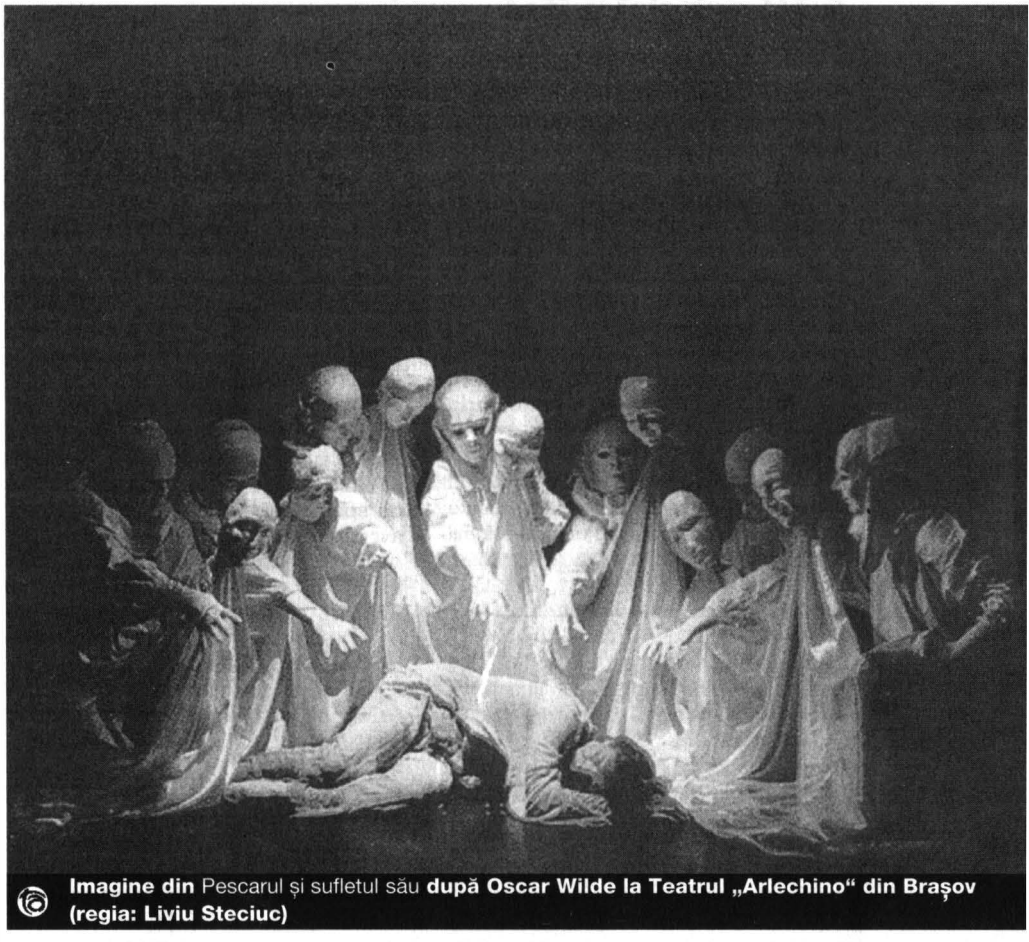
Bizuindu-se pe experienţa sa îndelungată – să nu uităm că, nu demult, a fost sărbătorită pentru 50 de ani de activitate teatrală –, Sorana Coroamă Stanca a creat un spectacol tineresc, plin de vigoare şi energie. Stimulând resursele de expresie corporală ale tinerilor actori, ea a dinamizat textul printr-o bogată mişcare scenică, repetatele interludii dansante, susţinute, în costumaţie de bal mascat, de aceiaşi tineri actori (pe coregrafia lui Anatolie Georgescu), aducând în scenă un suflu magic, integrându-se farmecului şi misterului „nopţii". Scenografia economicoasă şi sugestivă a Ninei Brumuşilă, proiectând ziduri albe de case în bătaia lunii, contribuie la crearea acestei atmosfere magice, care ridică planul cotidianului mărunt la o dimensiune de simbol şi poezie. În această ambianţă, la instalarea căreia îşi dă concursul şi muzica lui Dumitru Capoianu, se evidenţiază jocul de o mare diversitate de nuanţe al actriţei Anca Alecsandra – singura „vârstnică" din ansamblu – în rolul fantastei vânzătoare ambulante Pinuccia. Dintre tineri se detaşează Ada Navrot, compunând cu mare energie şi mobilitate rolul unei adolescente zvăpăiate şi precoce. Alături de ea evoluează cu mai multă sau mai puţină credibilitate Mariana Dănescu, Ion Grosu, Lia Bugnar, Ion Bechet. O undă de dramatism, un suflu de emoţie, o notă comică străbat rând pe rând scena, încercarea de sinucidere a unuia dintre eroi devine un episod tragicomic, iar momentul reuşit al intonării canţonetei „O sole mio" te face să uiţi că, pe alocuri, demonstraţia de virtuozitate riscă să pară ostentativă prin excesul de mişcare.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

INIMA ŞI UMBRA

PESCARUL ŞI SUFLETUL SĂU, dramatizare de Viorica Huber Rogoz după Oscar Wilde ● TEATRUL „ARLECHINO" DIN BRAŞOV ● Data reprezentaţiei: 14 decembrie 1995 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Liviu Steciuc ● Scenografia: Simó Enikö ● Expresia corporală: George Ciolpan ● În distribuţie: George Ciolpan, Antonio Dumitrescu, Tudor George, Miriana Brânduş, Mihaela Steciuc, Ion Mar, Manuela Jutaru, Adrian Farca, Cecilia Leac, Alin Copilu.

****



Imagine din Pescarul şi sufletul său **după Oscar Wilde la Teatrul „Arlechino" din Braşov (regia: Liviu Steciuc)**

George Ciolpan – excepţionalul mim basarabean, stabilit la Braşov –, într-un spectacol de păpuşi al lui Liviu Steciuc, la Teatrul Arlechino: cine s-ar încumeta să nu alăture cele două nume de artişti şi pe cel al teatrului braşovean sub promisiunea unui eveniment? Avusesem prilejul să comentez, anul trecut, un **one-man-show** al lui George Ciolpan şi aşteptam prima participare a acestui actor care-şi poartă, îndeobşte, arta în singurătate, la mecanismul **ansamblului** care l-a primit. Liviu Steciuc îi oferă, în spectacolul **Pescarul şi sufletul său**, după Oscar Wilde, rolurile de prim interes şi descopăr, pe lângă coregrafia impecabilă a solo-urilor lui libere, un remarcabil mânuitor de păpuşă. Pedagogia regizorului-director a prins imediat, ca sământa în solul cel bun. Actorul deţine acum coduri de tehnicitate ce-i permit o libertate în expresie, unică în felul ei.

În **Pescarul şi sufletul său**, George Ciolpan mânuieşte păpuşa tânărului pescar, plecat în aventura lui iniţiatică prin lumi ale stihiilor. Actorul conduce fiecare mişcare de articulaţie cu precizie şi cu tandreţe. Fragilitatea hieratică a trecerii pescarului prin scenă este nota nimerită de expresie, tocmai pentru că personajul are de înfruntat teritorii fabuloase, care nu sunt, însă, decât trepte ale înţelegerii şi **cunoaşterii**. Contrastul cu duhurile marine sau terestre, uneori figurate grotesc-înspăimântător, vine să susţină calitatea semnului dramatic: plăpândul nostru pescar nu va sfărâma nici un obstacol, asemeni vitejilor, ci va îndura toate încercările grele la care va fi supus, ca o frunză smulsă de pe creangă de furia vântului. Smulsă de pe creangă, spun, şi e chiar o relaţie utilă, pentru că pescarul

va fi rupt, prin blesteme şi penitenţe, de sufletul său, de umbra sa...

Ar fi de reproşat dramatizării înfăptuite de Viorica Huber Rogoz, dar şi regizorului, o anume imprecizie în angajarea unor simboluri, precum inimă, suflet şi umbră. Pescarul îşi pierde şi inima, şi sufletul, şi umbra. Se fac distingeri morale cu totul aiuritoare: să nu-ţi pierzi sufletul, dar mai ales, mai ales să nu-ţi pierzi inima. De multe ori replicile sună cam aşa, astfel încât nu ştii dacă se intră într-un tărâm al conceptelor sau este vorba despre o reproducere în termeni sinonimici, redundanţi a textului originar. Oraculare avertismente morale pun sistematic în relaţie adversativă inima şi sufletul, inima şi umbra, separă arbitrar înţelesuri sau le amestecă în mod neprevăzut. Povestea e cuceritoare, dar situaţiile textuale sunt uneori neclare.

Un al doilea reproş se împleteşte paradoxal cu evocarea uneia dintre esenţialele merite ale spectacolului. Pentru un spectacol de o asemenea anvergură a imaginarului, fascinant, de o bună calitate a invenţiei scenotehnice şi de un asemenea rafinament al sugestiilor, s-ar fi cuvenit şi un univers muzical pe măsură: adică nou, special creat. Subtilitatea punerii în scenă, sprijinită substanţial de scenografia doamnei Simó Enikö (păpuşi expresive, imense chipuri de monştri, măşti stranii, o atmosferă încărcată de mister, surprize de efect vizual, rafinament al compoziţiilor de culoare etc.), pretind, amândouă, şi un corespondent **original** (chiar dacă nu neapărat pe măsură) în plan auditiv. Altminteri, halourile cosmogonice ale muzicilor lui Jean-Michel Jarre sunt deja de mult prea la îndemâna tuturor creatorilor de teatru de animaţie... Sună, ca să zic aşa, fals, pentru că auzim aceeaşi muzică, dar ascultăm alte poveşti... Prea frumoasă, muzica asta de mucava, şi prea de împrumut! E singurul element derizoriu şi ruginit într-o minunată montare de teatru pentru copii.

SEBASTIAN-VLAD POPA

URIAŞII... ŞI PIGMEII

Grandioasa montare a lui Giorgio Strehler cu **Uriaşii munţilor** de Luigi Pirandello demonstrează că totul este posibil!

Este posibil ca peste zeci de ani să se stabilească un consens între doi giganţi ai artei teatrale: dramaturgul Pirandello care, apărând imunitatea textului, îl identifică cu Teatrul, „cel care rămâne şi dincolo de spectacolul efemer", şi regizorul Strehler care, luptând pentru ştergerea barierelor naţionale, e conştient că „vorbeşte" contemporanilor prin intermediul creaţiei literare a predecesorilor.

Miracolul a devenit posibil datorită camerei de luat vederi care – iată – poate fixa „clipa" reprezentaţiei, oferind-o lumii întregi prin intermediul televiziunii.

„Cutia" magică aminteşte de butada directorului de scenă italian căruia îi place să asemuiască „tainele autorilor" cu acele cutii chinezeşti: deschizând-o pe cea mare, dai peste una mai mică şi aşa mereu, până la una minusculă!

Ambiţionând viziuni integratoare (precum **Faust**-ul goethean ori **Memoriile** goldoniene), era firesc ca Giorgio Strehler să se oprească şi asupra piesei testamentare a lui Luigi Pirandello, devenită – prin faptul că nu a fost încheiată de scriitor – un fel de **opera aperta**, totodată artă poetică, vila în care sunt invitaţi actorii fiind un perimetru teatral alegoric, asemeni insulei sclavilor marivaudieni sau celei a Prosperilor shakespearieni.

Spiritul ludic animă deopotrivă toate personajele, care – prin excelenţa interpreţilor Andrea Jonasson, Giancarlo Dettori, Franco Graziosi, Leonardo De Colle, Anna Saia, Lino Troisi, Enzo Tarascio, Francesco Cordella, Santa Calogero, Giulia Lazzarini, Gianfranco Mauri, Nadia Rinaldi, Fabrizio Caleffi, Maximilian Mazota – creează măşti antologice descinse din întreg universul pirandellian, înglobate în acest teatru în teatru în teatru, ajuns spectacol în spectacol în înregistrare (canalul ARTE, regia TV Michel Muller).

O înregistrare excepţională care, prin dinamica montajului, originalitatea unghiulaţiei şi a încadraturilor, reuşeşte să-i teleporteze pe telespectatori alături de spectatorii-eroi ce participă activ la aventura trupei confruntate cu un alt tip de magie şi un alt tip de tiranie. Glisarea se produce pe nesimţite, poate şi datorită efectului hipnotic pe care-l exercită însăşi viziunea plastică a montării, gândită asemeni unei veritabile columne dedicate pirandellismului, actorii tinzând să închipuie basoreliefurile vastei panorame spiralate (decorurile, Ezio Frigerio).

Şi muzica astrală (Fiorenzo Carpi) contribuie la materializarea unei senzaţii aproape subliminale, transmisă posterităţii de către Pirandello însuşi în paginile „Umorismului", atunci când se referă la impresia de vârtej în contrast cu stabilitatea atât de zadarnică a lucrurilor: „Viaţa, care se învârteşte măruntă, obişnuită, printre aceste aparenţe, ni se pare că nici nu există cu adevărat, că e un fel de fantasmagorie mecanică".

Scenografia triumfalistă (amintind indirect de arhitectura epocii elanurilor fasciste ale scriitorului) convine perfect acestei tentative de edificare a unui „mit al artei" pe care, în mod declarat, Pirandello îl proiectase în triptic cu „mitul religiei" (**Lazzaro**) şi „mitul social" (**La nuova colonia**).

Premonitoriu pentru marea conflagraţie ce avea să vină este conflictul tragicomic iscat de înfruntarea dintre orgolii şi frustrări, iluzionări şi (auto)denigrări, idealizări şi delaţiuni, dintre speranţă şi dispreţ, poezie şi violenţă. Aceste fantome ale adevărurilor existenţiale sunt antrenate în jocul de forţe, de umbre desfăşurat pe ecranul vremii (vremilor) – un veritabil masacru intens decantat.

Da, timpul avea să certifice afirmaţia dramaturgului, care susţinea că piesele sale „se nasc din imagini". Cercul demonstraţiei de magie se-nchide perfect.

*
* *

Epuizaţi, parcă, de efortul preluării şi retransmiterii acestei capodopere (insuficient mediatizată), cei de la Departamentul Teatru al TVR nu au făcut, în primele luni ale lui '96, decât să reia o excelentă producţie laureată (propusă distincţiilor UNITER pentru stagiunea 1994–1995, deşi a avut premiera pe post în primele zile ale acestui an) şi să programeze o altă realizare, minoră de astă dată, filmată în şi gândită pentru sezonul estival. O piesuliţă poliţistă, **Ochiul pendulei**, după „A doua împuşcătură" de Robert Thomas, care a dat de lucru în primul rând lui Cornel Todea (scenariul şi regia, sub aşteptări), câtorva actori – Iuliana Ciugulea (care ar merita mai mult), Traian Stănescu, Geo Costiniu, Sebastian Papaiani –, operatorilor Emil Henţiu şi Mugur Nedelescu, plus sunetiştilor Mihai Dragotă, Dan Marinescu, Alexandru Ivan, Dorin Mocanu...

IRINA COROIU

Ce a mai rămas din mânie

Despre premiera londoneză din mai 1956 a piesei **Privește înapoi cu mânie** criticul britanic Kenneth Tynan scria că textul a explodat, fiind perceput ca o sfidare ireverențioasă, ca și cum „în mijlocul tăcerii unei adunări politicoase, unde se merge în vârful picioarelor, cineva ar fi scos o ghiorțăială asurzitoare". După patru decenii, scandalul din **Privește înapoi cu mânie** este la fel de bine ascuns ca și acela care a provocat, în secolul trecut, bătălia pentru **Hernani**. Mânia iconoclastă, șocantă, probabil, pentru convenționalismul postbelic, răscolind rănile pe atunci recente ale pierderii imperiului, nu mai are astăzi nici un semn înnoitor sau revoluționar, nici pe plan politic sau social și – probabil – nici în ordine estetică. „Establishment-ul" s-a dovedit a fi destul de flexibil pentru a face față contestației, integrându-i pe contestatari, iar valorile insurgenței pure ale tinereții au fost nu o dată compromise în manipulări grandioase puse la cale de politicieni cinici. Mânia s-a epuizat într-o scurtă respirație și este îndreptățit titlul scenariului propus de Alice Barb (anul IV, clasa conf. univ. Cristian Hadjiculea) la examenul ei de regie – **Privește înapoi**... Ea semnează scenariul, decorul, ilustrația muzicală și regia. Printr-un îndemânatic efect de ochean întors, imaginea cordului deschis care palpită dramatic se apropie, în timp ce învelișul accidental și temporal dispare. Alice Barb a reținut din piesă neliniștea de la răscrucea între adaptare și ratare, eterna dilemă a tinerelor generații refuzând lumea adulților pentru caracterul mincinos al scării ei de valori, așteptând totuși de la ea recunoașterea și consacrarea.

Decorul ne înfățișează o mansardă la care se ajunge greu, în care nu e apă, pe scurt – un loc unde nu se trăiește comod, contrazicând imaginea de bunăstare și decență legată în mod convențional de lumea anglo-saxonă. În această ambianță, zgomotosul protest al personajului central capătă un specific marginal: viața își vede de ale ei pe șoseaua principală, iar undeva, prin fundături, inși care nu pot să țină ritmul se consolează afirmându-și superioritatea prin nimic dovedită. Tinerii din Osborne, așa cum îi vede Alice Barb, sunt, simultan, la începutul și la sfârșitul drumului pe care atâtea generații și-au trăit elanul generos al contestației și gustul amar al eșecului. Încarnează această ambiguitate George Ivașcu, interpretul lui Jimmy Porter, cu furiile lui inexplicabile și vulnerabilitatea sa spectaculoasă, mârlan și sensibil în același timp, disperat în absența unei cauze mari căreia să-i dedice energia, incapabil să ducă la bun sfârșit o cauză mică. Îl secondează Ana Ioana Macaria într-o construcție echilibrată a feminității flatate, jignite și, în cele din urmă, triumfătoare. Venită dinspre lumea și ritmurile videoclipurilor de astăzi, interpretarea Irenei Ilie nu se integrează în ansamblu. Victor Vurtejanu (anul II, clasa prof. univ. Dem Rădulescu) interpretează în mod adecvat sentimentul prieteniei ca formă de anulare a propriului eu și a propriilor instincte. Pe coperta caietului-program este reprodusă fotografia a patru copii mici, probabil de-abia înțărcați. În spectacol ei au crescut și trăiesc deasupra și alături de restul lumii. Mânia care lipsește din titlul spectacolului este o formă de exprimare a eșecului sensibilității.

MAGDALENA BOIANGIU

Distincție, rafinament, transfigurare???

Apariția la rampă a studenților clasei de actorie a prof. univ. Florin Zamfirescu, conf. univ. Mirela Gorea și Doru Ana (acesta asumându-și regia spectacolului) readuce în prim-plan câteva dileme fundamentale ale învățământului teatral actual.

E bine sau e rău să se abdice de la severitatea criteriilor de selecție atunci când, la admitere, oferta lasă de dorit?!

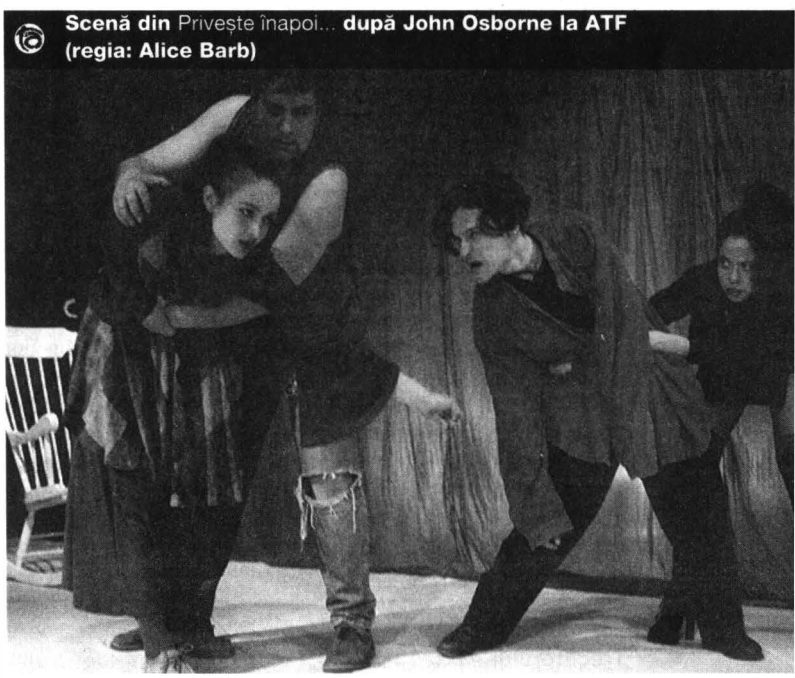
E bine sau e rău ca reprezentațiile de la Studioul Casandra să aspire la condiția de spectacole veritabile, respectiv să fie simple studii „la clasă"?!

E bine sau e rău să se renunțe la colaborarea cu viitorii regizori-colegi de generație, cei mai îndreptățiți să cunoască și să valorifice potențialul actorilor alături de care pornesc la drum?!

E bine sau e rău să concepi un spectacol în distribuție dublă, mergând însă pe minima rezistență, adică dublând „mecanic" doar o parte din roluri și pretinzând interpreților să execute stereotip aceleași gesturi?!

Acești cincisprezece viitori absolvenți (șase fete, nouă băieți) ar putea servi de eșantion într-un necesar studiu sociologic, efectuat cu seriozitate și analizat cu responsabilitate atât de către subiecți, cât și de către pedagogi. Probabil e firesc, într-o perioadă a inflației generalizate, să se manifeste o inflație de nonvalori (ce se face simțită de mai multă vreme) și în sfera teatrului. Dar e păcat și ar trebui făcute eforturi convergente pentru ca ea să fie oprită. Fiindcă se va ajunge la situații mult mai grave decât cea riscată de programul culturalizării în masă numit „Cântarea României".

Arta (se pare că trebuie repetate adevăruri banale – uitate, ignorate, minimalizate!) presupune noblețe, rafinament, distincție, capacitate de transfigurare. Realismul socialist a degradat aceste noțiuni până la aneantizare. Și, desigur, e greu să se recupereze noțiunile ca atare, cu atât mai mult entitățile umane posedând aceste calități ori măcar virtual capabile să și le dezvolte și cultive.



Scenă din Privește înapoi... **după John Osborne la ATF (regia: Alice Barb)**

Scenă din Livada de vișini **de Cehov la ATF (clasa prof. univ. Florin Zamfirescu)**

Revenind la producția de sfârșit de facultate, îngrijorează prea marele coeficient al lipsei de har și, mai ales, diletantismul. Programa de învățământ include inevitabil abordarea universului cehovian, indispensabil în însușirea ABC-ului unei meserii-artă atât de complexe. Complexitatea fiind atributul de bază al acestei dramaturgii care a marcat întreg secolul, anticipându-i tarele esențiale atât în plan strict istoric, cât și în plan estetic. Dar a juca **Livada de vișini** ca pe o oarecare piesă „de situații" ori „de caracter" înseamnă mult prea puțin, existând chiar pericolul anulării oricăror presupuse acumulări anterioare. Știut fiind că, atunci când se coboară stacheta, se diminuează șansele performanței virtuale.

Doar că nu poate fi vorba, în acest caz, de vreo performanță, decât dacă s-ar modifica accepția termenului și s-ar considera astfel – de exemplu – lipsa de inhibiție a oarecum experimentatei Carmen Stimeriu (Ranevskaia), care are la activ un rol principal într-o piesă TV, dar căreia mult mai profitabilă i-ar fi fost partitura doar aparent ingrată a Variei. Personaj interpretat de Adelaida Zamfira cu unele stângăcii inerente, datorate, pe de o parte, nepotrivirii de **emploi**, pe de altă parte, unui insuficient travaliu individual, în special asupra vocii – mică și nesigură, în discordanță cu profilul rasat, care o recomanda automat pentru Liubov Andreevna. Sarcină dificilă, care însă, mai mult ca sigur, ar fi mobilizat-o pe actriță în mod benefic chiar și pentru ținuta generală a montării.

O surpriză plăcută este evoluția lui Gavril Pătru, care a depășit impasul semi-eșecului provocat de pripita sa promovare în fruntea distribuției unui film consacrat unui erou de legendă autohton. Pur și simplu mai maturizat, el pare să-și fi pus cu adevărat problema abordării unui personaj cu pondere precum Lopahin. Lucru ce transpare în jocul nuanțat, în raport ironic cu dubla apartenență socială: cea moștenită, de țăran mujic, și cea dobândită, de parvenit deopotrivă oneros și generos. Partitura secundă, extindere abuziv-gratuită a apariției episodice a Trecătorului, Gavril Pătru o execută cu ceva mai multă dezinvoltură decât colegul său Dani Popescu, care, în altă reprezentație, preia rolul arendașului Lopahin, achitându-se de el în limitele corectitudinii susținute de adecvarea aspectului fizic. Înfățișare devenită handicap insurmontabil atunci când i s-a pretins să figureze un personaj superfluu (Trecătorul).

În aceeași ordine a adecvării-nonadecvării fizice, o dată cu distribuirea în Duniașa a voluminoasei, dar elasticei Raluca Petra s-a câștigat un bun moment de comedie. O pată de culoare care ar fi meritat să fie exploatată din perspectiva unei viziuni regizorale mai tinerești, mai dinamice. Dar se pare că acest lucru nu a stat în intențiile profesorilor ce au distribuit-o tot în servitoarea mironosiță și pe Medeea Marinescu, recomandată mai degrabă pentru Ania și care s-a complăcut într-o superficială compoziție. Refuzul – de altfel, temerar – al grimei în compozițiile de vârstă i-a solicitat totuși prea puțin pe Mihai Răzuș (Gaev) ori pe Marius Cordoș și Ion Ionuț Ciocia, care și i-au schimbat între ei pe Epihodov și Firs, ipostaziați caricatural. La fel de nesemnificativă este și rocada Ania – Charlotta, efectuată banal de către Laura Crăciun (cu un plus de senzualitate) și Geni Brenda (cu un minus pentru infantilitatea pozată).

Semne vagi de prematură cabotinizare se ghicesc la Gabriel Coveșanu (Iașa) și Cătălin Anastase (Pișcik), care, și ei, ar fi trebuit să fie supuși probei **contre-emploi**-ului.

...Asta, dacă îi e și cronicarului dat să cadă în păcatul „pedagogiei artistice", de care se face oricum vinovat prin „sentințele" la care îl obligă realitatea oferită de montarea supusă criticii. Un spectacol cu prea timide accente de personalizare, în schimb cu câteva sechele de cultură spectacologică (vezi albul vălurilor-huse din scenografia Vioricăi Lăzărescu), care însă nu „consună" cu nimic, în obscura manevră de deschidere a ușii-dulap din finalul poetico-estetizant.

IRINA COROIU

ÎN GÂNDUL LUI TOLSTOI

În „Jurnalul" soției lui Lev Tolstoi există o însemnare despre germinația romanului „Anna Karenina": „Aseară, el mi-a spus că se gândește la tipul femeii măritate din înalta societate, care ajunge la pierzanie. Spunea că sarcina lui e să înfățișeze această femeie ca fiind nevinovată și vrednică de milă". Ambiguitatea situației era, deci, fixată de la început – elementul dramatic se insinua în poveste de la prima pagină, de la primul rând: „Toate familiile fericite seamănă între ele. Fiecare familie nefericită e nefericită în felul ei".

În cercuri concentrice, problematica implică un personaj, apoi trei, o celulă familială, o societate și, într-un înțeles foarte larg, Rusia întreagă, cu unele din contradicțiile ei fundamentale din veacul nouăsprezece. În roman forfotesc prinți, moșieri, aristocrați, curteni, funcționari, țărani, intelectuali, nihiliști, servitori, mari burghezi, femei de toate soiurile, intersectându-se ori purtându-și soarta în spații paralele. E cert însă că scriitorul a fost cu deosebire interesat de Alexei Karenin, de soția sa Anna și de amantul ei, contele Vronski.

Pe acest triunghi și-au elaborat regizorul Alexandru Vasilache și scriitorul Constantin Cheianu geometria adaptării scenice a marii proze tolstoiene. Pe acest element și pe tragismul unei situații fără ieșire, care, cum i s-a întâmplat și lui Balzac, l-a impresionat chiar pe scriitorul ce o zămislise cu o migală tulburătoare (a refăcut romanul de douăsprezece ori!): „Am lăsat fâșii din carnea mea în călimară" – a mărturisit. Înțelegând, deci, cei doi ce au creat o piesă că e imposibil să constrângi în șaizeci-șaptezeci de pagini teatrale o proză de sute de file – și încă atât de dense în întâmplări și figuri –, au optat numai pentru linia principală, anonimizând celelalte personaje și topindu-le într-un cor de douăzeci de făpturi negre, mascate, ce-și rostesc clevetelile, nedumeririle, mirările, protestele, veștile, cu chiar vorbele din mai multe episoade ale cărții.

Că se pierde mult din materia romanescă și se restrânge aria socială a enormei narații, e neîndoios. Dar e învederat că se conservă conflictualitatea esențială, ce se va rezolva prin sinuciderea femeii. Astfel că istorisirea scenică e pasionantă, având în glacialitatea expozeului dramatic și în esențializarea tristeților suporți de interes real. Un spectacol captivant, cum e acesta, de la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău, îi poate furniza și unele insatisfacții celui ce cunoaște bine scrierea originară, dar îl trimite, sigur, la carte pe acel ce n-o cunoștea. În carte poate găsi întregul, „o operă de artă ce atinge o perfecție fără seamăn în vreuna din literaturile europene ale epocii noastre" – cum exclama, entuziast, Dostoievski, într-o recenzie de gazetă.

Factura spectacolului e esențializată. Fără decor, fără obiecte de recuzită, se creează, totuși, concludente sugestii de interioare și exterioare. Accentul e pus pe intriga sentimentală, cu trăiri pasionale. Ciocnirile de resort violent sunt elegant sublimate. Corul e prezent în afara acțiunii, povestind și comentând, într-o postură, în genere, malefică, vehement adversă față de femeia adulteră. E „gura lumii", bârfind și condamnând, în chip fariseic. Deopotrivă, însă, corul intră și în acțiune, ca personaj colectiv, implicat în destinele eroilor de prim-plan. E compus din bărbați și femei îmbrăcați în negru (dar proiectarea lor pe fundalul negru nu e tocmai potrivită), cu fețele acoperite. Poartă bastoane. Grupul e dinamic, se adună, se răsfiră, se desfășoară; componenții acționează în monom, mimează, în forme diverse și edificatoare, surpriza, oroarea, curiozitatea, lamentația, scandalizările. O chinuiește pe Anna, îl ademenește stăruitor pe Vronski, ca sirenele pe Ulise, până ce izbutește să-l rupă de femeia iubită – acum, și mama copilului său –, readucându-l în cercul pe care, cândva, îl părăsise. Sunt – în acest cor – cuprinse (se presupune) o mică parte din cele cam 150 de personaje ale romanului. Nu-i mai avem pe Oblonski, Levin, femeile ușuratice, veninoase, plate, anarhiștii tenebroși și locvaci, dar, în orice caz, se reține aici atitudini definitorii ale lor față de drama Kareninei.

Istoricii literari ruși au ajuns la concluzia că, pentru eroina principală a romanului, Tolstoi a luat-o ca model pe Maria Puşkina Garțung, fiica cea mare a ilustrului poet. E posibil. Dar portretul, alcătuit cu înaltă artă literară, e creat în așa fel încât personajul să se afle, necontenit, în atenția tuturor celorlalte, datorită calităților sale. Anna e o femeie încântătoare, strălucind în societate prin inteligență. „Era fermecătoare în rochia ei neagră, simplă – scrie Tolstoi. Avea mișcări ușoare și grațioase." N-a fost ușor să se compună scenic rolul. Dar actrița Silvia Luca

Silvia Luca în rolul titular din Anna Karenina **după L. N. Tolstoi la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău (regia: Alexandru Vasilache)**

(purtând o foarte potrivită rochie neagră, simplă, cu un umăr dezgolit, croită cu gust, ca şi celelalte costume, de Stela Verebceanu) a zugrăvit cu finețe chipul, a înfățişat cu mijloace sobre zbuciumul tinerei femei, frământările mamei, senzualitatea amantei, disperarea soției, liniştea funestă a ultimei decizii. Rostirea clară, accentele nimerit puse, racursiurile fizice care exprimă capriciile sau nehotărîrile, răsucirile şi fermitatea de dincolo de îndoieli structurează o ființă puternică. Se va învinge pe sine, cu o tragică şi definitivă luciditate.

Karenin a fost conceput, cu sensibilă atenție față de fizicul eroului, de către unul dintre actorii solizi ai trupei, Emil Gaju. Şi-a făcut o voce nesigură; e lamentuos. În el, cel de pe scenă, e mai puțin din dorința de parvenire şi fățărnicia personajului din carte, dar e vădită politețea înghețată. Sunt pictate, în culori tari, groaza de opinia publică, dorința de a păstra măcar aparențele onorabile. E marcată şi religiozitatea – în exprimarea căreia lucesc, însă, reflexe ale ipocriziei. Prin meritul actorului, se insinuează, în momente-cheie, şi dreptul lui Karenin la o cătime de compasiune. E un soț înşelat în văzul lumii de o femeie pe care totuşi o prețuieşte şi o iubeşte, în felul lui. Emil Gaju interpretează cu precizie. În mers, trupul e țeapăn, mâinile – lipite de corp. Privirea e piezişă. Tonul, rece şi aspru. Plânsetul, scrâşnit. Are o modalitate onctuoasă de adresare, sub care se ghicește, însă, autoritarismul.

Gândit ca un om ce e gata să se sacrifice pentru iubirea lui (reală), Alexei Vronski are în spectacol mai puțin distincția pe care i-o evocă Tolstoi (frumos, inteligent, aghiotant al țarului, impunând prin măsură şi tact). Stilul reprezentației – de realism expresiv într-o austeritate mlădioasă – are însă, în el, un argument decisiv. Nu e un fante lansat într-o aventură, ci un om de caracter, ce caută, şi dânsul, o soluție corectă de ieşire din impasul creat. Iubeşte fără rezerve, îşi expune răspicat opiniile, nu se ascunde, îşi păstrează cumpătul în cele mai grele momente. În clipa când, la patul Annei, grav bolnavă, îşi dă mâna cu soțul acesteia (la rugămintea ei), înțelegem că omul îşi frânge mândria pentru a o răsplăti pe cea care i-a dăruit totul. Psihologia eroului e relevată de actorul Doru Boguță cu iscusință; poate, doar, uneori, în atitudini mai puțin pregnante.

Muzica are, aici, o funcție de atmosferizare. E găsită cu pricepere. Valsul lui Haciaturian – obsesiv acelaşi vals (scris pentru filmul „Mascarada") – e mereu schimbător: ilustrează exuberanța îndrăgostiților, apariția norului tragic pe cerul pasiunii dezlănțuite, durerea comprimată, disperarea, şi prevesteşte sfârşitul trist al eroinei. Fragmente vivaldiene punctează seninătatea încordată, începutul dezechilibrărilor, întâlnirile dureroase dintre mamă şi copil (jucat cu prospețime de Nadia Zubcu).

O operă scenică de valoare, făurită în spirit modern, invitând la meditație morală într-o ambianță de autenticitate artistică. Autorul ei, Alexandru Vasilache, îşi jalonează drumul – pe care şi până acum a mers cu succes – printr-un nou reper de atitudine creatoare, originală, elevată.

VALENTIN SILVESTRU

Profil

ELOGIU MODESTIEI

În 1938, în finalul unei cronici, Mihail Sebastian nota: „Nu ştiu cine este tânărul actor N. Tomazoglu. Întâlnim pentru prima oară numele său într-un program de teatru. Este însă un nume care trebuie reținut. O ținută de o mare simplicitate, ceva neobişnuit de sobru în tot jocul său, o căldură stăpânită în voce şi gesturi, o privire gravă şi intensă – unde au rătăcit până astăzi toate aceste daruri?"

Cu ochii adânci şi ciudați, acest actor despre care pomenea Mihail Sebastian a avut o carieră destul de scurtă. După două eşecuri la examenul de la Conservatorul din București, reuşeşte, mai norocos, la Conservatorul de la Iaşi, urmând cursurile la clasa lui Mihai Codreanu. Absolvent, revine la București, respinge oferta Teatrului Național de a face parte din trupa lui, pe motiv de conservatorism prăfuit, şi preferă angajamente sporadice alături de tinerii săi colegi Radu Beligan, Clody Bertola, Nineta Gusti. Obține un mare succes în **Aproape de cer** de Luchaire şi apoi în **Mama** de Čapek. Cum trupele se făceau şi se desfăceau cu rapiditate, N. Tomazoglu trece şi el prin diverse formații. Sătul şi obosit de piesele bulevardiere, intră în echipa lui Radu Beligan, Marcel Anghelescu şi Nora Piacentini, echipă ce va realiza marele succes cu **Steaua fără nume**. După război, joacă la Baraşeum şi Odeon, o perioadă mai lungă la Municipal, unde se impune cu câteva roluri: în **Pescăruşul** şi în **Cum vă place**.

Se va adapta cel mai bine la Teatrul „Nottara" (azi, Teatrul Mic), găsind aici o atmosferă mai tinerească şi un colectiv mai unitar. Are ocazia să realizeze câteva bijuterii: rolul olarului din **Montserrat**, profesorul Butnaru din **Nota zero la purtare**, Medicul din **Vilegiaturiştii** şi încă multe creații, făurite cu muncă migăloasă, cu finețe şi inteligență.

Şi totuşi, acest actor, unanim apreciat în teatru şi cinematograf, nu a jucat în cei 25 de ani de carieră nici un rol de mare întindere. Considerat un maestru al rolurilor episodice, nu a refuzat niciodată vreun rol, fiind convins că „e mai artistic un rol mic bine făcut, decât unul mare, nerealizat".

Bogat în resurse comice şi tragice, a aşteptat un sfert de veac regizorul care să-l descopere. Şi s-a retras discret din această viață, ferindu-se, parcă, să deranjeze liniştea scenei...

CONSTANTIN DINESCU

MIRELA DUMITRU: „S-ar putea să fiu de modă veche..."

Mirela Dumitru nu va avea niciodată vârstă. Este o tânără bătrână, o femeie-copil. Are o sinceritate dezarmantă şi îşi roteşte a mirare neprefăcută ochii mari şi limpezi atunci când i se adresează vreun compliment. De ce, Mirela? Nu vezi cât de frumos te-ai ridicat la înălţimea darului ce ţi s-a dat?

S-a născut în seara zilei de 3 septembrie 1968. A absolvit I.A.T.C. în 1991, la clasa prof. Sanda Manu. Rolul de producţie pe scena Studioului „Casandra" a fost Vera din spectacolul ***Cei din urmă*** *de Maxim Gorki.*

Acum este actriţă la Teatrul Odeon din Bucureşti. Aici a fost distribuită în spectacolele ***Mincinosul*** *de Goldoni (regia: Vlad Mugur),* ***...au pus cătuşe florilor...*** *de Arrabal (regia: Alexander Hausvater),* ***Teatrul seminar*** *după textele lui Petre Ţuţea (regia: Dragoş Galgoţiu),* ***La ţigănci*** *după Mircea Eliade (regia: Alexander Hausvater),* ***Sganarelle*** *de Molière (regia: Dragoş Galgoţiu),* ***Cumetrele*** *de Michel Tremblay (regia: Petre Bokor),* ***Demonul meschin*** *după Feodor Sologub (regia: Adrian Giurgea),* ***Carlo contra Carlo*** *de Paul Ioachim (regia: Horaţiu Mălăele). Repetă în* ***Cei ce făuresc imperii*** *de Boris Vian (regia: Theodor Cristian Popescu). Colaborează la Teatrul „Bulandra", în spectacolul* ***Casa evantai*** *de Marin Sorescu.*

❑ **Pe parcursul celor cinci ani de când eşti actriţă a Teatrului Odeon, ai primit roluri generoase. Ai jucat mult şi cu succes. De-a lungul acestei perioade ai avut şi colaborări cinematografice?**

■ Colaborările mele cu cinematograful au fost mai puţine la număr, dar sper ca viitorul să-mi ofere surprize plăcute şi în acest sens. Am jucat în filmul „Întâmplări cu Alexandra", în regia lui Cornel Diaconu, şi în filmul „Undeva în est", în regia lui Nicolae Mărgineanu. Cât despre televiziune, am jucat în piesa **Zarurile sunt aruncate**, în regia lui Dinu Cernescu, şi am prezentat câteva emisiuni pentru copii. Acum, că privesc în urmă, îmi dau seama că s-au strâns câteva realizări şi, dacă ţinem seama că în acest răstimp m-am şi căsătorit şi am adus pe lume o fetiţă scumpă, dragă, năzdrăvană, care se numeşte Iana, atunci pot spune că nu am prea stat degeaba.

❑ **Ce a determinat apropierea ta de lumea scenei şi în ce condiţii s-a produs ea?**

■ Nu pot spune cu precizie care a fost momentul... Cred că am iubit teatrul înainte de a vedea vreun spectacol. Eram foarte mică şi îmi plăcea enorm să reţit poezii, să cânt, să dansez... Când eram aplaudată de ai mei, părinţi, bunici, rude, nu-mi mai încăpeam în piele de bucurie. Îmi imaginam că la fel se întâmplă şi la teatru. Gândurile mele de atunci se îndreptau numai spre momentul aplauzelor, răsplata dăruirii de sine. Abia mult mai târziu am aflat ce drum lung este până la acest moment. Cred că am fost atrasă de teatru aşa cum eşti atras de un magnet. De îndată ce ai intrat în puterea lui, nu te mai poţi desprinde.

❑ **Au existat dificultăţi concrete în traiectoria ta profesională?**

■ Au fost. Unii spuneau că sunt prea scundă, alţii că sunt prea plinuţă, iar un profesor de vorbire din institut chiar mi-a atras atenţia că am defecte de dicţiune la jumătate din numărul literelor alfabetului. Atunci m-am bucurat că nu sunt decât 28 de litere... Dar iată că, deşi nu am crescut cât Claudia Schiffer, vorbesc corect şi cred că... mă descurc binişor. Dificultăţile interioare nu vor dispărea însă niciodată. Niciodată nu am fost convinsă că am făcut destul, că personajul meu e complet, tot timpul mi se pare că-i lipseşte ceva.

❑ **Cărui tip de succes îi acorzi o mai mare importanţă, celui de public sau celui de presă?**

■ Aş fi tentată să răspund imediat că succesului de public. Dar oare criticii de teatru, oamenii de presă, sunt altceva decât public? Publicul, Măria-Sa Publicul, sunt toţi spectatorii noştri. Sunt sigură că fiecare critic de teatru care vine să vadă un spectacol, vine cu sufletul deschis, pregătit să primească ceea ce noi îi oferim, cu aceeaşi mărinimie ca oricărui alt spectator. Cel puţin, aşa ar trebui... Sunt obiectivi sau subiectivi, ne judecă sau ne laudă la fel ca şi ceilalţi spectatori, aşa-zişi neavizaţi. Şi, de foarte multe ori, părerile coincid, doar că pe cei „neavizaţi" foarte rar îi întreabă cineva ce cred în legătură cu un spectacol. Succes de public? Da!

❑ **Când ai simţit că vocaţia ta profesională s-a împlinit?**

■ Dacă te referi la faptul că am privilegiul de a face ceea ce-mi place cel mai mult, că visul meu de a fi actriţă a devenit realitate, îţi răspund că în ziua în care m-am angajat la Odeon. Dacă te referi la rolurile pe care aş vrea să le interpretez, nu mi-ar ajunge o viaţă pentru a fi mulţumită.

❑ **Ce înseamnă pentru tine Teatrul Odeon?**

■ Sunt perioade când îmi petrec mai mult timp la teatru decât acasă. Dar când trec câteva zile fără să fiu în teatru, nu-mi găsesc locul şi asta, poate, pentru că simt că-i aparţin. Cu toate

cele bune şi cele rele, Odeonul e o parte din mine, cum şi eu sunt o parte din el. Toţi cei ce muncesc în acest teatru m-au primit bine, m-au încurajat, i-am simţit alături când mi-a fost greu şi îmi doresc să nu-i dezamăgesc. Sigur că mai există şi tensiuni, momente când îmi doresc să nu văd sau să nu aud nişte lucruri. Dar astea se întâmplă peste tot. Important este că există puterea de a le depăşi, credinţa că finalitatea muncii este pe primul loc şi că o nouă zi înseamnă un nou început.

❑ **Se spune despre Mirela Dumitru că este o colegă excepţională, ce reuşeşte să „dezamorseze" demn orice conflict. Este o chestiune de strategie sau de caracter?**

■ Şi, şi. Existenţa unui conflict îmi creează disconfort interior. Nu pot lucra. Şi dacă se întâmplă să fiu implicată direct, intru în panică. Îmi aduc imediat aminte de vorbele doamnei Sanda Manu, care nu de puţine ori mă întreba, în stilul său caracteristic: „Tu crezi că eu am timp de pierdut cu crizele tale de personalitate?". Şi atunci fac tot ce pot pentru a îndrepta lucrurile, deoarece cred că puţin mai multă toleranţă este esenţială. A fi puţin mai înţelegător, a mai uita puţin de propriul eu nu e foarte dificil. Dar, înainte de toate, trebuie să fim corecţi cu noi înşine.

❑ **Este importantă moralitatea pentru un actor?**

■ Moralitatea este o condiţie sine-qua-non. Această meserie se face cu suflet, iar sufletul trebuie să rămână curat. Şi dacă e curat, se observă în priviri. Prin privire se manifestă una dintre legile de bază ale existenţei actorului: comunicarea. Dacă nu există comunicare, nu eşti decât un banal şi vrednic de milă prestator de servicii artistice. Iar lipsa coloanei vertebrale te va împiedica, la un moment dat, într-un punct al carierei, să te simţi împlinit.

❑ **Care consideri că au fost cele mai reprezentative întâlniri ale tale în lumea teatrului, vorbind despre colaborările cu colegii actori şi regizori?**

■ De foarte multe ori vorbim despre marile întâlniri din lumea noastră... Ne uităm cu invidie la evoluţia şi performanţele actorilor din alte teatre, care, sub bagheta unor regizori de elită, ne uimesc şi ne ajută să ne păstrăm credinţa în magia şi forţa Actorului.

❑ **De ce invidie?**

■ Pentru că au fost prea puţine momentele de graţie ale Teatrului Odeon. S-ar putea ca unii regizori să creadă că la noi în teatru nu sunt prea multe... vedete. Nu este adevărat. Am demonstrat că şi la noi se pot întâmpla minuni. Nu cred că trebuie să ne ocolească. Îi aşteptăm.

❑ **Viaţa personală poate influenţa evoluţia profesională a unui actor?**

■ Echilibrul şi substanţa uneia se reflectă în cealaltă. Mă socotesc foarte norocoasă şi din acest punct de vedere. Pacea, liniştea, iubirea de acasă îmi dau putere, iar bunătatea, generozitatea, înţelegerea şi, de multe ori, sfaturile soţului meu mă ajută şi-mi dau încredere în tot ce fac.

❑ **Ce relaţie stabileşti cu publicul când eşti pe scenă? Dar atunci când eşti pe stradă?**

■ Există o singură situaţie când consider că am în faţa mea un public: atunci când sunt pe scenă. Câteodată simt că am reuşit să stabilesc comunicarea concretă cu el, atunci când am sentimentul că l-am surprins, că i-am transmis mesajul meu, că i-am strecurat în suflet un strop de iubire... Niciodată însă nu am fost „actriţă" în afara teatrului. N-am cum. La urma urmei, suntem oameni normali, între anumite limite, nu?

❑ **Care consideri a fi problema numărul 1 a teatrului ce se face în România astăzi?**

■ Ca în toate domeniile de activitate, după '89 şi în teatrul românesc s-a simţit nevoia acută de transformare, de nou, de eliberare. Dar s-a întâmplat ceea ce este caracteristic pentru noi, românii: maratonul pe o singură cărare, până la epuizare, uitându-se, ignorându-se sau, şi mai rău, dispreţuindu-se cărările pe care s-a mers până acum. Au apărut nenumărate spectacole-experiment, fel de fel de montări şocante atât pentru actori, cât şi pentru spectatori. Nu spun că asta e rău. Dar am senzaţia că sunt date uitării, că sunt considerate desuete spectacolele de altădată, care umpleau sălile până la refuz. Mă doare sufletul când văd că mari actori români, nu tocmai tineri acum, se simt părăsiţi, inutili, uitaţi... Mi-e dor de spectacole pline de patimă, de trăire intensă, la sfârşitul cărora să fiu fericită că sunt epuizată psihic, nu fizic... Mă înţelegi? S-ar putea să fiu de modă veche...

❑ **De unde provine dragostea de oameni a Mirelei Dumitru?**

■ Nu sunt posesoarea unei gene speciale. Cred că vine din bucuria de a trăi, de a putea lua din viaţă partea bună, din puterea de a privi în jur cu ochi de copil...

❑ **Când te-am contactat pentru realizarea acestui interviu, ai arătat o bucurie stupefiată, dar şi multă modestie. De ce?**

■ Cum, de ce? Fiindcă pentru mine este ca un premiu cu coroniţă. Nu m-am gândit niciodată că am ajuns să merit o asemenea onoare, nu am crezut că cei ce se gândesc la actori îşi pot opri ochii şi gândurile şi asupra mea. Fiind la început de drum, nu m-am gândit că realizările mele pot fi interesante pentru revista „Teatrul azi"...

❑ **Ce rămâne în sufletul actorului în clipa când, după un succes, cortina cade, iar aplauzele nu se mai aud?**

■ Un mare, mare gol. Sentimentul că ai rămas deodată singur şi nu mai ştii încotro să te îndrepţi. Tristeţe şi întrebări. Bucurie? Mult mai târziu...

❑ **Ce relaţie stabileşti, în momentul primei lecturi, cu personajul pe care urmează să-l interpretezi?**

■ Prima lectură este ca atunci când desfaci ambalajul unui cadou... Curiozitate, prudenţă, speranţa că este obiectul râvnit... Uneori, există amărăciunea că nu este ceea ce îţi doreai. Atunci însă intră în arenă orgoliul şi spui: „o să vezi tu, rolişorule, ce-o să facem noi împreună! Te ajut şi mă ajuţi, vom fi prieteni". Câtă vreme personajul respectiv are o viaţă în acel spectacol, cât de scurtă, nu-ţi rămâne decât să-i dai aceeaşi importanţă ca şi când ar fi rolul principal.

❑ **Cum a fost când ai avut primul succes?**

■ Era într-un examen la institut. Jucam rolul Ziţei şi, spre marea mea surpriză, l-am văzut pe maestrul Dem Rădulescu râzând în hohote. Nu-i puţin lucru, nu? Ce-am simţit? Am simţit că **pot**! Că am mai crescut câţiva centimetri...

❑ **Ce te-a durut cel mai mult din tot ce ai trăit şi observat în lumea teatrului?**

■ În **Carlo contra Carlo** există o replică dureros de adevărată: „Aplauzele nu ţin de foame!" Cineva, acolo sus, chiar nu ne iubeşte? Întreb pentru că mă doare.

❑ **Actorul trăieşte mai multe vieţi?**

■ Fiecare rol este o viaţă. Pare o banalitate ce spun, dar nu este. Fiecărui personaj îi dai viaţă, îl ajuţi să fie crezut de public... Dar se petrece şi fenomenul invers. Cine se poate gândi azi la Tipătescu fără să-şi amintească de Toma Caragiu, sau la Doamna Clara fără să o vadă pe Olga Tudorache? Aşa că, vezi, mai degrabă toţi, actori, regizori, autori, dincolo de timp, trăim o singură viaţă cu zeci de inimi...

martie 1996

CLARA MĂRGINEANU

CARTEA DE TEATRU

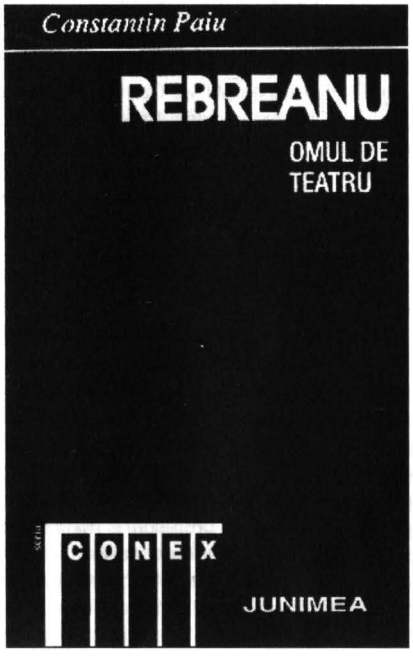
Un pariu surprinzător

Nu m-aş fi aşteptat, cunoscându-l oareşicât pe Constantin Paiu, nu m-aş fi aşteptat, repet, ca el să se oprească la subiectul la care s-a oprit. Ştiam că e un mare iubitor de Sadoveanu şi gustă cu delicii rafinamentele şi şartul unei rostiri în duh moldovenesc. Apoi, bădia Costică, aşa, încruntat cum pare câteodată, e un mare hâtru şi, cum literele române abundă, slavă Domnului, de joviali, putea uşor să lege prietenie cu vreun glumeţ de soi. Când colo – Liviu Rebreanu!... Să nu te miri? Ce-i drept, **Rebreanu, omul de teatru***. Ei da, cu asta mai venim de acasă.

Am citit, de-a lungul vremii, destule lucruri scrise de cronicarul dramatic Constantin Paiu. Şi prin reviste, şi în cartea lui, **Confidenţe la arlechin**. Ochi sigur în detectarea valorii netrucate, argumentaţie fermă, evitând divagaţia şi, în genere, gesticulaţia lejeră. Din când în când, inflexiuni de umor disimulate (sau nu) sub mina serioasă. Regăsesc toate astea, şi mai mult decât atât, în studiul despre Rebreanu, surprinzătorul pariu al omului de teatru Constantin Paiu.

Într-o frazare care, nutrită de substanţă analitică, îşi are, neîndoielnic, timbrul ei, exegetul nu-şi dezminte precizia şi acurateţea reflexelor critice, felul său chibzuit, ordonat de a cerne şi a discerne. Nu tu piruete de efect lejer, nici floricele de artificios „design". Cu o fizionomie sobră, concentrată, cu unele accente de rostire ceremonioasă, care uneori ascund un mod politicos de a fi ironic, Constantin Paiu şi-a propus să desluşească, printre diferite „repere" şi „constante", ipostaze mai puţin cunoscute ale scriitorului ardelean. Precaut dar neezitant, storcând detaliul de acele semnificaţii ce pun în relief liniile esenţiale, criticul metamorfozat în istoric literar oferă, aici ca şi îndeobşte, un spectacol de temeinicie şi de bun-simţ, pus în pagină cu un reconfortant simţ al echilibrului. Efortul considerabil pe care l-a depus nu lasă nicăieri senzaţia de trudnic, de respiraţie gâfâită. Şi, apropo de explorările îndelungate prin biblioteci şi prin arhive, stau şi mă întreb dacă stăruitorului cercetător nu i-o fi scăpat cumva ceva. Să-l fi prins şi eu cu vreo neatenţie, acolo, cu vreo omisiune sau altele de-alde astea. N-am reuşit, ce să fac! Rămâne pe altă dată, de-o fi să fie.

Aşadar, facem cunoştinţă, în cartea lui Constantin Paiu, cu un Rebreanu despre care în genere nu se prea vorbeşte: cronicarul dramatic, autorul de texte dramatice, directorul de teatru. Posturi examinate, cum se şi cuvine, în mica lor reţea de interferenţe. Ponderat şi mai totdeauna la obiect, cu sporadice răbufniri de subiectivism, prozatorul împătimit de arta scenei se dovedeşte a fi un comentator – de elită, consideră Constantin Paiu – ale cărui exigenţe mărturisesc nu doar un rezonabil instinct al valorii, ci şi, ca ardelean ce este el, o „nostalgie a eticului". Om de condei, îl preocupă, firesc, textul dramatic, ceea ce nu înseamnă că, în timp, nu se va dovedi receptiv şi la alte, diverse elemente, chiar de îndrăzneală modernă, ale unei mizanscene. Se cam încruntă când întâlneşte în repertoriu dramatizări, adaptări, prelucrări. Nu-i plac. Dar – oameni suntem! – rigorile lui se relaxează vizibil atunci când se întâmplă ca un roman de-al său să fie dramatizat. Inconsecvenţa se explică desigur prin atracţia pe care o exercită asupră-i spaţiul magic unde, seară de seară, o mască râde, o mască plânge.



S-a îndârjit să scrie teatru şi a aşternut pe hârtie „arpegii" după „arpegii", dar... Dintre încercările în registru grav nu prea ai ce alege. Rebreanu e prozator şi pace bună, geniul lui epic pâlpâind pe alocuri şi în asiduităţile de dramaturg. Dar ce folos! Mai răsărită şi întrucâtva făgăduitoare mi s-a părut şi mie **Osânda**, sumbră dramă a pasiunii împinse până la demenţă. De o violenţă mocnită, piesa îşi proiectează tensiunile într-un registru expresionist. Într-o acoladă comparatistă, Constantin Paiu apropie personajul Raveca de nefericitele eroine din **Patima roşie** şi **Domnişoara Nastasia**. În orice caz, în dramă suntem pe un tărâm al virtualităţii.

Dar în comedie? Avea Rebreanu spirit ludic? Avea umor? Chiar surprinzând câte o sclipire „antologică" (în **Ziaristica română**, de pildă), Constantin Paiu, cu decenţa judecăţii lui măsurate, nu supralicitează defel. **Cadrilul**, **Plicul**, **Apostolii**, lucrate în cheie satirică, nu sunt nişte capodopere. Asta nu-l împiedică pe teatrologul nostru să le consacre analize meticuloase, pertinente, cu formulări sintetice ce se reţin: „**Cadrilul** sau alienarea ca atrofiere a sentimentului", „**Plicul** sau alienarea ca obsesie a banului", „**Apostolii** sau alienarea ca miraj al parvenirii". Mai pot cita şi alte exprimări pregnante: „Comicul de situaţie se transformă, de cele mai multe ori (în **Cadrilul**, n.n.), în ridicol de situaţie"; Toma Tulbure, acest „Şbilţ ajuns la crepuscul", „întruchipează, în premieră absolută pentru dramaturgia românească, tipul structural malefic al intrigantului estet". Fiindcă suntem la acest capitol, o să-l necăjesc puţin pe bunul meu coleg de Institut şi de breaslă teatralicească, sugerându-i să evite sintagme cum ar fi „tatonări ezitante" sau pleonasticul „mijloacele mass media". Şi dacă tot m-am hotărît să-i aduc o critică tovărăşească, aş semnala şi că unele pasaje de alură teoretică au un aer de oarecare preţiozitate (de ex.: „ipoteza redactării comentariului critic aplicat într-o concomitenţă a lui cu racordarea la perspectiva investiţiei de durată"), crispând oarecum un discurs altminteri limpede şi armonic structurat.

* Constantin Paiu, **Rebreanu, omul de teatru**, Ed. Junimea, Iaşi, 1995.

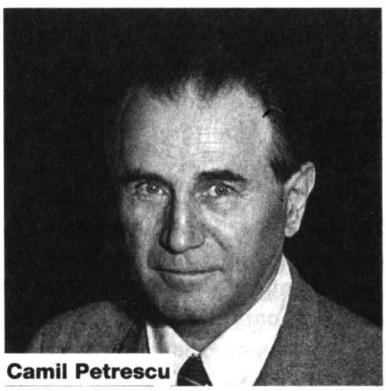
Duelul (I)

– Întâlnirile mele cu „Don Camilo“ –

Pornesc pe drumul acesta, acum, în înserarea carierei mele actoriceşti, şi-mi simt inima în piept aidoma lui Paşadia în dimineaţa duelului cu Pantazi. Vocabula „duelul“ sau, dacă vreţi, această redingotă „bleu-vert“, străjuită, la mâneci, la guler şi pe capacele buzunarelor, de catifea neagră şi abia lucioasă, mi-am îngăduit să o închiriez de la titlul unui studiu al lui Al. Paleologu, publicat la Editura Eminescu în 1970 şi care se chema „Tema duelului la Camil Petrescu...“.

Desigur, acum totul este cu capul în jos faţă de comparaţia cu eroii lui Mateiu Caragiale, deoarece „Paşa“, acum (şi chiar oricând, Dumnezeule!), nu poate fi decât cavalerul Camilo, iar cel care crede în steaua dragostei descoperită aici, „la porţile răsăritului, unde nimic nu e luat în serios“, sunt eu, „actorul“, cel care, mai de voie, dar cel mai adesea de nevoie, îi împrumută dramaturgului „starea sa civilă“. Deşi, iarăşi, ar fi cam greu să ni-l imaginăm pe Paşa într-o lumină palidă de misogin, care socoate femeile ce nu pot îmbrăca straiul eroinelor sale doar nişte „animale înguste“, după cum îl pârăşte pe Don Camilo, în „Istoria...“ sa, G. Călinescu.

Dar, dacă sunt gata oricând să-i ofer lui Camil Petrescu chipul „stărilor mele“, este, desigur, şi datorită faptului că ştiu, din toată inima, şi pot jura cu mâna pe creştetul oricărui personaj din panoplia pieselor sale, că-mi va hărăzi, precum tuturor eroilor săi, incandescenţa unei „suferinţe grandilocvente“. (Tel maître, tel valet! Chestia cu turcu' şi pistolu' nu cred că i-ar plăcea lui Don Camilo.) Suferinţă pe care, de altfel, a probat-o în ambuscadele de toate felurile şi chipurile imaginabile, datorită atacurilor, mai mult sau mai puţin concertate, care i-au întovărăşit zbuciumata carieră scriitoricească, dar mai cu seamă pe cea de dramaturg.


Camil Petrescu

„Înainte de a scrie roman, Camil Petrescu compuse teatru care avu succese şi reversuri, deopotrivă motivate. Cu toate acestea, marile lui însuşiri au rămas rău cunoscute. Autorul îşi presară piesele cu note pentru actori şi pentru regizori, cu ideea că cea mai mică greşală de gest şi de intonaţie distruge drama. Asta plictiseşte pe interpret, mai cu seamă că teatrul trăieşte din mişcările sufleteşti exterioare, nicidecum din infinitesimal...“ Opresc aici citatul din „Istoria...“ călinesciană pentru că nu vreau să port duel în trei, mai ales că, în această situaţie, sunt sigur că Don Camilo ţinteşte alături de mine, în inimă, retorica imensă şi inconfundabilă a celui mai ratat actor din istoria Academiei Române. Asta e!

Continui cu aliniatul imediat următor din „Istoria...“ magistrului. „Analiza aceasta parantetică şi subtilă dă mari satisfacţiuni intelectuale, dar rămâne probabil străină căutătorilor de emoţii vii. Camil Petrescu este şi în roman, ca şi în teatru, un analizator. Fiind un autor cu verbul pripit, exaltat, deşi fără ieşiri catastrofale, dramaturgul izbuteşte, cu toată pasiunea şi încă şi mai mult, cu toată mania pentru nuanţe care îl împinge la artificii psihologice şi la cazuistică, să cadă din când în când peste scene de un mare patetic, care, indiferent dacă dramele sunt sau nu prezentabile, dau satisfacţie instinctului nostru liric. Vezi cazul dramei **Suflete tari**.“ Oricum profesorul se corectează duios şi acceptă să aplaude elegant Teatrul, chiar dacă teatrul lui Don Camilo nu este teatrul lui.

MĂRTURISIRI

Da, cel puţin cinci din primele şase piese (am căutat să extirp, cu minime dureri, proiectilul cu explozie perpetuă, **Mioara**, din corpul dramaturgului) merită aplauze.

Îndrăznesc să părăsesc iar, dar doar pentru o vreme, autoritatea citatelor călinesciene, pentru a încerca să mă apropii cu un pas de locul „duelului“, dar această nesupunere eretică va fi foarte repede reprimată, pentru simplul motiv că sunt obligat să dau toată dreptatea profesoarei mele de Teatru (atenţie, nu de Arta Actorului), care m-a asigurat cu blândeţea dumneaei arhicunoscută şi care mă scuteşte să-i menţionez aici numele...: „Dragul meu, trebuie să ştii că fiul meu, când era abia de-o şchioapă, văzându-mă cercetând o grămadă de fişe şi un vraf imens de cărţi la care trebuia să mă refer în cartea mea, a conchis cât se poate de exact, dacă nu cumva am intuit şi o

Iar acum, o surpriză! Constantin Paiu nu lucrează dintotdeauna în cercetare (nu mai reiau povestea sinistră cu desfiinţarea Studioului de Radio Iaşi). Şi uite că i-a reuşit un... „coup de recherche“ care mă face să-mi scot, în semn de stimă, pălăria. După o investigaţie atentă, el a dibuit sursa unei traduceri rebreniene: **Casa parohială** (text inedit, publicat de Niculae Gheran) poate fi considerată, potrivit sursologului de fericită circumstanţă, ca „o primă variantă (sau ca una din primele variante) de **traducere integrală** a piesei lui Max Halbe, **Tinereţe**“. Demonstraţia, cu simpatica ei turnură detectivistică, e întru totul convingătoare.

Ca director de teatru, Liviu Rebreanu are o seamă de iniţiative ce şi-au păstrat valabilitatea: sistemul distribuţiilor paralele, matineul literar, înfiinţarea unei Săli Studio. Altfel, după obiceiul pământului, mai-marele primei scene a ţării a avut parte de nu puţine atacuri în presă, de denigrări şi alte ingratitudini. Se poartă... Dacă mahării care îşi instalează astăzi clientela în posturi importante în funcţie de dosar şi-ar fi văzut de machiaverlâcuri, scutind cultura de ifosele (in)competenţei lor, Constantin Paiu avea şanse (vreau să spun, era indicat) să ajungă în fotoliul directorial al Naţionalului ieşean. Ar fi trăit pe pielea lui, fără doar şi poate, experienţa marelui înaintaş. Poate că merita. În fine...

Legitimând, cu argumente certe, un cercetător lucid, scrupulos, pe care se poate conta, cartea **Rebreanu, omul de teatru** (cu un cuvânt înainte de Constantin Ciopraga: „O carte care lipsea“) este, deopotrivă, o izbândă a omului de condei Constantin Paiu. Care, scandaloasă inerţie a Asociaţiei scriitorilor din Iaşi, încă nu este membru al acestei grupări. Faptul că el a fost încununat cu premiul Secţiei române a A.I.C.T. (Asociaţia internaţională a criticilor de teatru) – Fundaţia „Teatrul XXI“ pentru cea mai bună lucrare de teatrologie, oare nu-i face să se simtă prost pe aceşti domni mult prea satisfăcuţi de sine? Sau, că tot a fost propus, e nevoie să i se decerneze şi un premiu al Academiei?

FLORIN FAIFER

nuanţă de cinism în tonul său: O carte se scrie din alte cărţi!" Aşadar, pe curând, domnule Călinescu.

Regula de onoare, atât cea scrisă, cât şi cea nescrisă, le cere combatanţilor să-şi dea mâna înaintea duelului şi să salute martorii, chiar dacă acest ceremonial se oficiază într-o deplină tăcere. Mi-ar fi plăcut, ce e drept, ca lucrurile să se fi petrecut aşa, dar...

I-am strâns mâna lui Camil Petrescu de-adevăratelea cu aproape o jumătate de secol înaintea duelului (mai exact, în primăvara anului 1956) şi gestul acesta „pripit, exaltat şi fără ieşiri catastrofale" l-am furat în vacarmul stârnit de bucuria celor peste douăzeci de colegi care jucau în spectacolul de absolvenţă a I.A.T.C.-ului, **Tragedia optimistă** de Vişnevski, într-o sală de spectacole de la subsolul Ateneului Român. Paranteză! Am fost o promoţie celebră chiar din anul patru, când cei doi profesori de măiestrie, Aura Buzescu şi Nicolae Bălţăţeanu, au fost îndepărtaţi din şcoală. Închid paranteza! Deci, acolo, în teatrul din subsolul Ateneului, se vorbea în doi, în trei, în câte câţi poţi să vrei – şi eu tot mai ţineam în palma mea mâna acestui vulcan, mânat şi deopotrivă minat de dorinţa fierbinte de a cunoaşte această statuie care a coborît de pe soclul său din curiozitate pentru viitorul chip al teatrului românesc. Vorbea cu toată lumea, dar răspundea doar celor cărora le văzuse buzele în clipa când i se adresau. Masca, astfel, cu eleganţă experimentată, hipoacuzia care-l chinuia de atâta vreme. Şi cu toate astea părea că tot caută pe cineva din priviri. Văzând că are puţine şanse să scape din strânsoarea unui fost campion naţional de atletism, m-a tras uşor către el şi m-a întrebat, cu o duplicitate în priviri de parcă mi-ar fi cerut adresa Ancăi Vereşti...

„Unde e ăla urîtu'?"

Aveam 185 de centimetri înălţime şi o greutate de 81 de kilograme, păr ondulat, jucasem şi rugby... ei, poftim, întrebare! I-am făcut semn de sus, de la mine, abandonându-i braţul, că, adică, cine, care ăla urîtu'?

Cu liniştea celor care-şi cunosc bine intenţiile, mi-a silabisit în ochi: „Marinarul răguşit!"...

Ei, poftim, gusturi!...

Dar Don Camilo ştia exact de ce şi pe cine caută. Tot timpul spectacolului i-a vorbit lui Vlad Mugur, tânărul nostru asistent, despre Costică Rauţchi – căci el era „Marinarul Răguşit" –, despre speranţa lui că, poate, acest băiat ar fi în stare să dea chip şi viaţă eroului său care încă niciodată nu a văzut lumina scenei: *Danton.*

L-am adus pe Costică Rauţchi şi am asistat la primul excurs al autorului despre personajul acesta atât de fabulos.

Despre această piesă (aţi ghicit, înapoi la citate, la „Istoria...") G. Călinescu... doinea: „Reprezentabilă sau nu (mai degrabă nereprezentabilă prin excesul de nuanţe şi prea multele tablouri), *Danton* este o operă excepţională, un portret de o uimitoare vitalitate. Replicile (întemeiate pe documente) sunt sobre, comentariile adevărate analize. Explicaţia lui Marat este un portret fin, irealizabil scenic". Şi citează din paranteza amintită: *„...trup îndesat, cu umeri laţi, dar dezarticulat, ros de febră. Dacă într-adevăr cancerul e o boală provocată de o celulă care se dezvoltă dezorganizat, atunci tot trupul lepros al lui Marat e parcă devorat de inima lui care creşte necontenit, distrugând restul..."*

Marat, un portret irealizabil scenic, dom' pro'sor? Păi, uite că închid ochii şi-l văd pe „măestruţul" (că aşa ne alintam noi – Cozorici şi cu mine) cum hăituia prin scena Mare a Naţionalului, cum îngheţa cu fulgerul din glasul lui dumnezeiesc, cum ţinea pe umerii lui de fost atlet de lupte libere şi suflet care a dezmierdat, în sensul cel mai propriu al vocabulei, nicovala, în halele uzinelor „Vulcan". (Epitetul „irealizabil scenic" mă duce cu gândul la replica ardeleanului când a văzut girafa... „No, aşa ceva... nu există!" Iertaţi paranteza!) Păi, dom' pro'sor, nici Marat-Marat nu arăta şi mai ales nu era aşa fantastic cum „era" Marat-Cozorici! Păcat că nu l-aţi apucat. Ce păcat că nici unul din aceşti doi stâlpi n-a apucat să-şi vadă deasupra minţilor friza superbă a vieţii acestui spectacol.

Voi reveni, dacă îngăduiţi încă o mică paranteză, că doar suntem pe sufletul celui mai mare autor de literatură dramatică parantetică pe care-l cunoaştem.

Danton, piesă scrisă la îndemnul lui G. Storin în anii 1924–1925, a fost pusă în studiu de compania Bulandra la cererea acestuia, dar, după ce rolurile „au fost scoase", piesa a fost înlăturată în ziua primei repetiţii de către doamna Lucia Sturdza Bulandra.

Paranteză! În anul 1957 repetam la Teatrul Municipal, unde am fost angajat împreună cu Victor Rebengiuc, Anca Vereşti şi Cornelia Turian (mama Dorinei Lazăr), în urma unui concurs la care eu m-am prezentat doar ca să le dau lor replica... Mă rog, altă paranteză, fireşte, altădată... Reiau!

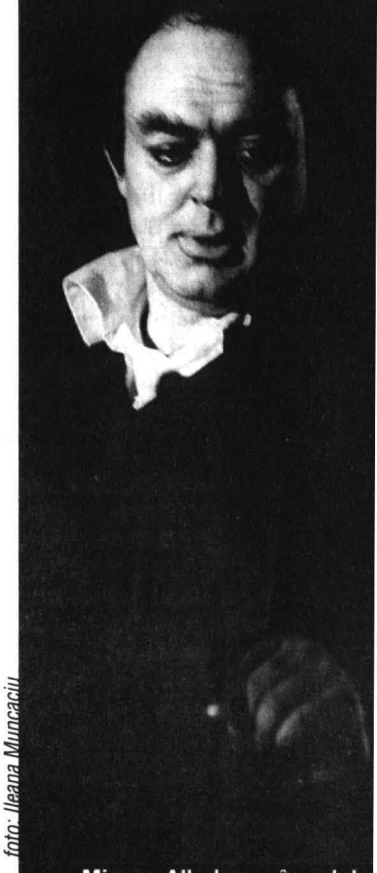


foto: Ileana Munteanu

Mircea Albulescu în rolul titular din Danton de Camil Petrescu (TNB)

În anul 1957 repetam **Hanul de la răscruce** de Horia Lovinescu, în regia lui W. Siegfried. În distribuţie, numai lume bună: Aura Buzescu, G. Storin, Vili Ronea, Septimiu Sever, Tanţi Cocea, George Măruţă, Mircea Şeptilici, Tomazoglu, Emanoil Petruţ, Puiu Hulubei, Benedict Dabija şi... rătăciţi printre ei, Anca Vereşti şi cu mine. Din toată stirpea asta de domnitori şi descălecători de Teatru Românesc mi-a lăsat o impresie copleşitoare G. Storin. Mai înalt ca mine, cu o căciulă boierească ce-l înălţa cu încă un stat de vreo trei frunţi, privind mereu undeva departe, ca cei pe care nu-i mai paşte curiozitatea imediată sau vederea nu-i mai slujeşte cu credinţă, Storin n-o ierta niciodată pe doamna Bulandra când îi tăia calea, şi rostea cu dicţia sa penetrantă şi cu glasul său domol, voalat discret de o răguşeală domnească: „Dis-pe-ra-ta secolului!". Pe Dabija, care mai venea la repetiţie direct de la „Cireşica", unde combătuse cu nea Fănică Ciubotăraşu şi cu Nae Ştefănescu, paharnici direct coborîtori din Curtea Răraşoaiei lui Ştefan cel Sfânt, pe Dabija îl alinta „Măi, Dabijană!" Ei bine, Omul ăsta şi-a îngăduit capriciul să-mi arate o grijă deosebită, o atenţie plină de căldură, chiar să se intereseze de drumul meu, posibil, în teatru... Asta, dacă timpul n-a agăţat dioptrii sentimentale amintirilor mele. Dar, nu e aşa! Mă întreba în pauze ba de una, ba de alta, n-o prea „gusta" nici pe „Buzica", dar îşi făcea vreme să stea de vorbă cu mine.

Şi astfel, într-o zi, l-am întovărăşit la restaurantul Moldova, lângă Grădina Icoanei. Şi acolo, atunci, în aşteptarea obişnuitei fripturi, privind prin mine cu ochii aceia care abia cu greu mai desluşeau contururile dacă lumina nu era destul de puternică, precum pe scenă, de o pildă, mi-a spus: „Măi, băiatule, tu dacă laşi pripeala asta din vorbă, să le spui ăstora să-ţi dea să joci **Danton**-ul lui Camil!"

Era în primăvara anului 1957.

MIRCEA ALBULESCU

Am primit la redacție

Citind articolul domnului Daniel Stănescu, în „România liberă" din 03.04.1996, în legătură cu „scoaterea abuzivă" a doi „lideri" sindicali din distribuția piesei **Clopotarul de la Notre Dame**, aș dori să menționez următoarele:

1. Ca autor și regizor al musicalului **Clopotarul de la Notre Dame**, nu am schimbat doi lideri sindicali, ci – pentru asigurarea ieșirii în bune condițiuni a premierei – am schimbat doi actori indisciplinați, care nu s-au prezentat decât după o oră și ceva la repetiția generală a spectacolului. (Trebuie știut că, după regulamentul oricărui teatru profesionist din lumea aceasta, actorii și participanții la spectacol trebuie să se prezinte la cabine cu o oră înaintea începerii repetiției generale.)

2. În ciuda insistențelor directorului Cristian Ioan de a mă convinge să-mi schimb hotărîrea, am rămas la decizia luată întrucât: a. Ortansa Codreanu și Marcel Mirea avuseseră deja sancțiuni pentru întârzieri; b. din cauza lipsei nemotivate a Ortansei Codreanu, am fost nevoit să mai suspend o repetiție; c. premiera pe țară de la Satu Mare nu putea fi amânată, deoarece a doua zi urma să plec la Celle (Germania), unde aveam contract pentru punerea în scenă a piesei **Fazz und Zwo** la Teatrul de Stat, ale cărei repetiții mă obligasem să le încep la data de 01.02.1995, deci după doar câteva zile de la premiera **Clopotarului**. Din această cauză, am considerat periclitată ieșirea premierei pe țară a musicalului **Clopotarul de la Notre Dame**, precum și îndeplinirea angajamentelor mele contractuale atât față de Satu Mare, cât și față de Celle.

3. Articolele nenumărate din presă, intrigile publice sau șoptite în răstimpul celor aproape doi ani care au trecut mă îndreptățesc să aduc pe această cale mulțumiri actorului cu derogare Marcel Mirea și figurantei Ortansa Codreanu, care – deși nu prin arta lor scenică, ci prin acest scandalos act de indisciplină – au reușit să-mi facă – pe gratis! – o publicitate pentru care aici, în partea aceasta a Europei, se plătește bine.

PETER TŐMŐRY (Germania)

PUNCTE DE VEDERE • PUNCTE DE VEDERE

MICILE SCANDALURI DE PRESĂ

Ceea ce știe și un jurnalist începător este că un ziar, spre a menține un anumit nivel al tirajului, trebuie să șocheze cititorii, să le ofere cât mai multe motive de a-și satisface pofta nestăpânită de senzațional și instinctul inavuabil de agresivitate. Numai că, pentru a-și asigura credibilitatea prezentă și viitoare, ziaristul și ziarul, înainte de a face valuri, de a declanșa senzaționalul, iau de obicei măsuri de precauție. Cum? Verificând cele spuse sau scrise, într-o împrejurare sau alta, de către „sursa" de senzațional, ori, ca s-o zicem pe șleau, de către sursa de scandal. Și asta o știe orice începător. De aceea, e de mirare că unul dintre ziarele cele mai serioase ce apar la noi publică, la pagina „socială", un articol în care se fac afirmații ciudate, fără acoperire, privitoare la un teatru și la conducerea sa. Dacă ziaristul în cauză ar fi consultat și alte surse, sau, măcar, dacă ar fi apelat la secția culturală – cât se poate de serioasă și ea – a ziarului respectiv, ar fi descoperit că multe dintre cele publicate în articolul cu pricina sunt ori incomplete, ori false, ori de-a dreptul defăimătoare. Se vorbește în acel articol despre persecutarea a doi actori, lideri sindicali, de la Teatrul de Nord din Satu Mare, care au fost „scoși abuziv" din distribuția spectacolului **Clopotarul de la Notre Dame** de către directorul teatrului. Drept pentru care ei au declarat greva foamei. Îmi amintesc foarte clar știrea, din urmă cu aproximativ un an și jumătate, apărută pe prima pagină a aceluiași ziar și anunțând faptul că doi actori de la Satu Mare fac greva foamei. Mă aflam în tren, în drum spre Brașov, împreună cu unul dintre cei mai mari actori români. Citind știrea, acesta a exclamat: „Dar cine sunt ăștia?! N-am auzit în viața mea de ei. Fac greva foamei împotriva direcției ca să devină, prin asta, «vedete»".

Dacă ziaristul de la „social" s-ar fi informat cu atenție, ar fi aflat că liderii sindicali în chestie au fost excluși din distribuție nu de directorul teatrului, ci de regizorul spectacolului, fiindcă au întârziat la repetiții.

Ceea ce nu se întâmplă în nici o țară democratică și civilizată iată că se întâmplă la noi. Indisciplina devine pretext de luptă sindicală al indisciplinaților înșiși. Dacă cei doi actori n-ar fi fost lideri sindicali, ei n-ar fi făcut probabil tapajul național și european (a fost trimis un memoriu și la Consiliul Europei!) pe motivul persecutării lor, după cum nu s-ar fi pus un implicit semn de egalitate între democrație și anarhie. Refuzul repetat de roluri din partea actriței „persecutate" și retrogradarea ei consecutivă nu par a avea pentru cei doi sindicaliști vreo legătură. Chiar poate fi lăsat un teatru la bunul-plac al unui sindicat care apără mai ales dreptul la chiul?

Este clar că ziaristul care a consemnat diversele acuzații sindicale nu cunoaște specificul muncii teatrale și cu atât mai puțin teatrul din Satu Mare. Altfel n-ar fi scris că secția română a teatrului a avut, în 1990, 30 de actori, când numărul însumează de fapt și actorii secției maghiare, n-ar fi susținut în ziar o revendicare ce prevede consultarea sindicatului la alcătuirea distribuțiilor, n-ar fi afirmat că la premierele Teatrului de Nord „nu mai vine nimeni" și că la festivalurile organizate de teatru nu e prezentă critica teatrală.

Prea ușor se acreditează, în unele articole jurnalistice, avide de senzațional, tendințele „anarho-sindicaliste" (cum a zis cineva care credea într-un singur punct de vedere). Teatrul este un organism mai delicat decât o gogoșerie, așa că, dacă scriem despre el, se cuvine să ne adaptăm cât de cât mintea și instrumentele. Spre a nu ne cufunda în ridicol. Din păcate, trebuie s-o spunem și noi, clar: așa este, sindicatul nu are dreptul să-și bage nasul în distribuirea rolurilor, fiindcă asta e o treabă **artistică**. Altfel, ne întoarcem la vremea în care cultura era supravegheată de agramați sau, chiar, de analfabeți.

T.A.

Imagine din Dama cu camelii **după Al. Dumas-fiul la TNB (regia și coregrafia: Răzvan Maziliu)**

PE URMELE PINEI BAUSCH

Între 6 și 24 martie, la Zürich s-a desfășurat cea de a 5-a ediție a unui festival internațional dedicat publicului tânăr – „Blickfelder 96". Printre spectacolele invitate (aparținând unor trupe din Italia, Belgia, Olanda, Suedia și Elveția) s-a numărat și **Dama cu camelii**, producție a Teatrului Național din București, în versiunea scenică, regia și coregrafia lui Răzvan Mazilu; cu aceeași ocazie, protagonista spectacolului, Maia Morgenstern, a susținut câteva reprezentații cu one-woman show-ul **Astă seară, Lola Blau**, regizat de Alexandru Dabija sub egida Teatrului Evreiesc de Stat. Interesanta încercare de teatru-dans a lui Răzvan Mazilu a fost foarte bine primită de presa elvețiană, după cum demonstrează și extrasele de mai jos.

„Această adaptare după Dumas-fiul este pentru spectatori o experiență postmodernistă cu doi actori, un dansator și un violoncelist... Toți patru respiră la unison în timpul jocului, pentru că spectacolul tânărului regizor-coregraf Răzvan Mazilu se concentrează pe sincronismul actoriei cu gestul dansat și muzica."

„Jocul Maiei Morgenstern (nu numai prin cuvânt, dar și prin performanța fizică) semnifică mult mai mult: pentru ea este o necesitate existențială."

ELISABETH FELLER, „Badener Tagblatt", 20 martie 1996

„Cu doar trei roluri (piesa lui Dumas-fiul are optsprezece), Răzvan Mazilu dezvoltă un joc dramatic plin de romantism și patos, care se încheie acolo de unde începe – în moarte..."

„Cu o intensitate apăsătoare a fiecărei nuanțe, cu senzualitate și însingurare, Maia Morgenstern (ajutată, fără îndoială, de admirabilul său partener Marius Iosif Capotă) este un iureș de energie. Nici o cruțare pentru ea însăși, nici o cruțare a publicului. Ea plânge și râde, dansează și moare, aici și acum."

„Neue Zürcher Zeitung", 20 martie 1996

„Muzica plină de neliniște (violoncel – Adrian Mantu), prezențele actoricești și pasajele dansate cu plasticitate corporală expresionistă ne amintesc pe alocuri de spectacolele de teatru-dans ale Pinei Bausch."

„Maia se transformă ușor din vampă în inocentă. Poate că aici se ascunde secretul acestui mare rol: în câteva fracțiuni de secundă, ea își modifică vocea și corpul, registrul sufletului devenind astfel plin de surprize."

DORA MESCHINI, „Oltner Tagblatt", 25 martie 1996

O NOUĂ REVISTĂ DE TEATRU

În ziua spectacolului de gală menit să omagieze împlinirea a cinci decenii de la înființarea teatrului instituționalizat la Târgu-Mureș, a fost difuzat primul număr al revistei de teatru în limba maghiară „Thália", publicație ce va apărea lunar, din septembrie până în iunie, cu scopul de a umple un imens gol în publicistica de specialitate în limba maghiară din România. „Thália" apare, deocamdată, ca supliment teatral al cotidianului „Népújság" din Târgu-Mureș.

Primul număr, cum era și de așteptat, are în centru evenimentul teatral mai sus amintit. Redactorul-șef, actorul Rosh Zoltán, originar din Ungaria și angajat prin contract la secția maghiară a Teatrului Național din Târgu-Mureș, semnează editorialul intitulat „De ce aștept centenarul?", în care prezintă amănunțit lanțul șicanelor la care a fost supus din partea secretariatului literar în privința alcătuirii unui număr legat de aniversare, fapt ce l-a obligat să se rezume doar la datele accesibile pe alte căi. Astfel, sunt reproduse articole apărute în presa vremii și scrise după indicațiile primite „de sus"; se poate citi, de pildă, un articol preluat din „Szabad Szó" din 8 martie 1946, premergător primei ieșiri în fața publicului a trupei nou-înființate. La numai cinci ani, în 1953, unii dintre iluștrii făuritori ai teatrului târgumureșean, precum Szabó Ernő, Kovács György, Tompa Miklós, au publicat articole care, citite astăzi, lasă un gust amar; în fine, alături de acestea, este reprodus un scurt istoric al teatrului târgumureșean, semnat în 1973, în preziua inaugurării noului lăcaș al instituției, de către profesorul Gergely Géza de la Academia de Artă Teatrală. Găsim în revistă și două tabele nominale, unul cu actorii fostului „Teatru Secuiesc" și unul cu cei ai actualei trupe de limbă maghiară, precum și repertoriul teatrului între anii 1946 și 1962, urmând să se continue prezentarea în numerele viitoare. Subsemnatul are o cronică la penultima premieră a trupei, cu piesa **Pescărușul** de Anton Pavlovici Cehov, în regia lui Mircea Cornișteanu.

S.A.

Un american la Paris

Clasicizarea avangardei, fenomen simptomatic al ultimelor decenii, își continuă expansiunea – declanșată prin asimilarea literaturii dramatice – în domeniul artei spectacolului.

Pentru teatrul insolit al lui Bob Wilson, acest proces de infiltrare în conștiința critică europeană a evoluat rapid, mai ales după șocul revelator produs în 1970 de **Deafman Glance**, la festivalul de la Nancy. Cu fiecare dintre spectacolele ulterioare (**Einstein On the Beach**, 1976; **I Was sitting in my patio...**, 1977; **The Golden Windows**, 1982; **The CIVIL warS**, 1983; **Alcestis**, 1986), artistul american își invită publicul la un veritabil festin imagistic, care se lasă savurat numai cu condiția de „a privi textul și a asculta textul, a asculta imaginile și a privi imaginile".

Un asemenea context explică mai ușor de ce vestea celor șapte reprezentații cu monologul **Hamlet**, în regia și interpretarea lui Bob Wilson, a declanșat publicului parizian o așteptare tensionată, incitându-l să se îndrepte spre nu foarte centralul, dar exigentul teatru Bobigny.

Deja cu piesa lui Heiner Müller – **Hamlet Machine** – Bob Wilson făcuse, în 1978, o primă tentativă de pătrundere în spațiul mitului shakespearian, propunând o variantă spectacologică pe care ulterior o va denumi „visual book".

„Operațiile estetice" pe care celebrul text le-a cunoscut de-a lungul existenței sale scenice au determinat invariabil contestări mai mult sau mai puțin energice. A priori, o intervenție de tipul celei propuse de Bob Wilson, care transformă o tragedie în cinci acte într-un monolog, riscă să lezeze chiar funcțiile vitale ale unui asemenea organism hipersensibil. Departe de a produce o mutilare, decupajul în cincisprezece scene restituie integral semnificațiile ansamblului, explorându-le mai intens profunzimea prin condensare.

Prima secvență – **Somnul morții** – se construiește în jurul momentelor ce precedă moartea lui Hamlet. Într-o derulare inversă, eroul rememorează „filmul" existenței sale, până la întâlnirea cu spectrul tatălui mort. Fondat pe încrederea în esențe și mereu în căutarea disperată a entităților, teatrul lui Robert Wilson evocă lucrurile prime și ultime: dragostea și moartea. Spectacolul se relevă astfel ca o experiență trăită în mobilizarea totală a privirii și a auzului.

Robert Wilson în Hamlet, un monolog, în regie proprie

Flash-back-ul care deschide monologul se proiectează pe fundalul unei scene de o densitate metaforică aparte, mărturisind indubitabil că arhitectura și artele plastice constituie background-ul artistului american. Silueta lui Hamlet, rănit de spada lui Laerte, se profilează deasupra unei construcții rezultate parcă din suprapunerea tuturor pietrelor funerare ale celor uciși în absurdul măcel final. Impresia de vestigiu neolitic, asociată cu lumina crepusculară ce se proiectează în mereu altă stranie și neverosimilă nuanță pe fundalul scenei, compune imaginea unei lumi în extincție.

Îndrăgostit de „clasicismul lui Cézanne", datorită științei pictorului de a valoriza întregul pânzei printr-un simț particular al luminozității, Bob Wilson acordă o importanță capitală eclerajului. „Lumina – declara într-un interviu din 1992 – pune în contact simțul văzului și al auzului. Iată de ce o lumină arhitecturată poate funcționa ca un actor. Să presupunem că luminăm un obiect; stingem toate celelalte lumini... și acolo se produce **un joc**, lumina capătă o funcție similară actorului."

O asemenea concepție asupra unui element compozițional, dublată de virtuozitatea materializării scenice, justifică subintitularea spectacolului monolog și nu solilocviu, așa cum teoretic ar putea fi considerat. Pe de o parte, eclerajul și decorul sunt permanent martorii tăcuți, dar nu pasivi ai discursului hamletian. Lor li se adaugă evoluția muzicii originale și a sunetului, pe care Hans Peter Kuhn le-a conceput într-o continuă metamorfoză. Oscilând între tensiune tragică și ironie, funcționând uneori brechtian, în totală contradicție cu sensul textului, spațiul sonor avansează în sală sau se repliază pe scenă, într-o veritabilă dinamică auditivă.

Succesiv, tablourile monologului insistă asupra punctelor de maximă condensare simbolică și conflictuală ce se detașează din trama tragediei shakespeariene. Scenografia valorifică variante ale decorului inițial sau, alteori, se debarasează de orice prezență obiectuală pentru a ceda în fața excepționalelor proiecții luminoase de pe fundal.

Pe scena de la Bobigny, „prințul melancolic" dobândește dimensiunile unei conștiințe proteice și contradictorii. Tragicul irupe din atitudinea disimulatorie adoptată inițial din spirit de frondă și plăcere ludică și care, ulterior, sfârșește prin a deveni devoratoare. În spațiul impregnat de o tonalitate onirică, evoluția lui Bob Wilson demonstrează un subtil rafinament al mijloacelor interpretative, explorate în totalitatea varietății lor. Actorul american posedă o voluptate a rostirii textului, descoperindu-i prin repetare densitatea mataforică a sensului și muzicalitatea tulburătoare a fiecărei silabe. Mobilitatea fizică, apropiată de consistența fluidului, intrările și ieșirile imprevizibile, aparițiile neașteptate în spații de joc inedite dau senzația unui autentic balet al trupului și al spiritului totodată.

Elaborat prin intermediul unei strategii „halucinatorii", teatrul lui Bob Wilson scapă abil oricărei decodificări ce încearcă să recompună un sens unic, globalizant. Multiplele sale planuri simbolice și metaforice nu se oferă niciodată desprinse total dintr-un fel de halou, uneori luminos, alteori obscur. Orice tentativă de a le introduce într-un sistem de semnificații pe care Logosul caută să-l construiască este condamnată **ab initio** ca restrictivă și incongruentă.

ANCA PLATCU